Untersuchung des Johannesspiels, der Blindenheilungs- und der Maria-Magdalenen-scenen in den deutschen mittelalterlichen Passionsspielen mit besonderer Berücksichtigung ihrer Beziehungen zu den französischen Mysterien.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

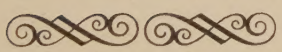
der

Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

vorgelegt von

Marie Bath

aus Hamburg.



Marburg.

R. Friedrich's Universitäts-Buchdruckerei (Inhaber Karl Gleiser)

1919.

Von der Fakultät als Dissertation angenommen
am 24. Juni 1917.
Referent: Herr Geh. Reg.-Rat Professor Dr. Vogt.

Fräulein Anna Wohlwill

in Dankbarkeit und Treue

zugeeignet.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 1

1. Kapitel: Das Johannesspiel

I. Die Dramatisierung des Johannesstoffs im Mittelalter . 8
II. Johannes als Bußprediger und Täufer. 13
III. Die Taufe Jesu 20
IV. Der Konflikt zwischen Herodes und Johannes 25

2 Kapitel: Die Blindenheilungsscenen

I. Die Heilung des Blinden von Jericho 52
II. Die Heilung des Blindgeborenen 56

3. Kapitel: Die Maria-Magdalenenscenen

I. Weltleben und Bekehrung der Maria Magdalena . . . 95
II. Das Gastmahl des Simon 141

Schluss: Ergebnis 174

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556032_0119

Literaturverzeichnis.

Alsf. = Das Alsfelder Passionsspiel hrg. von R. Froning in Kürschners Deutscher Nat.-Lit. Bd. 14, II und III.
Das Alsfelder Passionsspiel mit Wörterbuch hrg. von E. W. M. Grein. Cassel 1874.

Augsb. = Das Augsburger Passionsspiel aus St. Ulrich und Afra hrg. von August Hartmann (Das Oberammergauer Passionsspiel in seiner ältesten Gestalt) Leipzig 1880.

Ben. = Das Benediktbeurer Passionsspiel hrg. von R. Froning in Kürschners Deutscher Nat.-Lit. Bd. 14, I.

Brixen = Der Brixener Passion hrg. von Wackernell: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897. S. 353 ff.

Do. = Das Donaueschinger Passionsspiel hrg. von J. F. Mone: Schauspiele des Mittelalters Bd. II. Karlsruhe 1846.

Eg. = Das Egerer Fronleichnamsspiel hrg. von Milchsack. Tübingen 1881. Bibl. des Lit. Vereins zu Stuttgart Nr. 156.

Erl. IV. = Erlauer Spiele: Sechs altdeutsche Mysterien nach einer hs. des 15. Jhdts. zum ersten Male hrg. und erläutert von Dr. Karl Ferd. Kummer. Wien 1882.

Frkf. R. = Die Frankfurter Dirigierrolle hrg. von R. Froning in Kürschners Deutscher Nat.-Lit. Bd. 14, II.

Frkf. Sp. = Das Frankfurter Spiel von 1493 hrg. von R. Froning in Kürschners Deutscher Nat.-Lit. Bd. 14, II.

St G. = Das St. Galler Passionsspiel hrg. von J. F. Mone: Schauspiele des Mittelalters Bd. I. Karlsruhe 1846.
Das St. Galler Spiel vom Leben Jesu, Untersuchungen und Text. Germanist. Abhdlgen. 41. Heft. Breslau 1912.

H. = Das Heidelberger Passionsspiel hrg. von Milchsack. Tübingen 1880. Bibl. des Lit. Vereins zu Stuttgart. Nr. 150.

Kreuzenstein = Das Kreuzensteiner Passionsspiel hrg. von J. Strobl: Aus der Kreuzensteiner Bibliothek. Studien zur deutschen Lit.-Gesch. Wien 1904.

Maestr. = Das Maestrichter Passionsspiel hrg. von Moltzer: De middelnederlandsche dramatische Poesie. Groningen 1875.

Tir. Vorsp. = Das Tiroler Vorspiel hrg. von Wackernell: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Graz 1897. S. 447 ff.

W = Das Wiener Passionsspiel hrg. von R. Froning in Kürschners Deutscher Nat.-Lit. Bd. 14, I.

Sündenfall und Marienklage, zwei niederdeutsche Schauspiele aus hss. der Wolfenbüttler Bibliothek hrg. von O. Schönemann. Hannover 1855.

Arnold Immessen: Der Sündenfall. Neu hrg. von Friedrich Krage. Heidelberg 1913.

Die Erlösung hrg. von Karl Bartsch. Quedlinburg und Leipzig 1858. Bibl. der gesamten deutschen Nat.-Lit. 37. Bd.

Die Prager hs. der Erlösung hrg. von J. Kelle. Germania III. S. 471. Stuttgart 1858.

Bruder Philipps des Carthäusers Marienleben hrg. von H. Rückert. Bibl. der gesamten Deutschen Nat.-Lit. 34. Bd. Quedlinburg und Leipzig 1853.

Passional hrg. von Hahn. Frankfurt 1845.

Jacobi a Voragine Legenda Aurea hrg. von Graesse Dresden und Leipzig 1846.

Amboise = Fragments inédits de Mystères de la Passion hrg. von E. Picot Romania 19. 1890. S. 260 ff.

Arras = Le Mystère de la Passion. Texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras, hrg. von Jules-Marie Richard. Arras 1891. Rezension von Stengel: Zs. f. franz. Sprache und Lit. Bd. 17. Berlin 1895. S. 217 ff.

Ste. Gen. = Texte du manuscrit de Sainte Geneviève. Mystères inédits du 15e siècle publiés pour la première fois, avec l'autorisation de Monsieur le Ministre de l'Instruction publique par Achille Jubinal d'après le manuscrit unique de la Bibl. de Ste. Geneviève. Tome II. Paris (Techener) 1837.

Greban = Le Mystère de la Passion d'Arnoul Greban hrg. von Gaston Paris und Gaston Raynaud. Paris (Vieweg) 1878.

Semur = La Passion Bourguignonne de Semur hrg. von Emile Roy: Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Première Partie. Dijon und Paris. Revue Bourguignonne 1903. Tome XIII. 3—4.

Rouergue = Mystères Provençaux du XVe siècle hrg. von A. Jeanroy und H. Teulié. Toulouse 1893.

Du Garçon et de l'Aveugle. Saynète du XIIIe siècle hrg. von Paul Meyer im Jhbch. f. roman. und engl. Lit. von Ludw. Lemcke 6. Bd. Leipzig 1865. S. 163—72.

W. Arndt, Die Personennamen der deutschen Schauspiele des Mittelalters. Germanist. Abhdlgen. 23. Heft. Breslau 1904.

Otto Beckers, Das Spiel von den zehn Jungfrauen und das Katharinenspiel untersucht und hrg. Germanist. Abhdlgen. 24. Heft. Breslau 1905.

W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. I. Bd. Mittelalter und Frührenaissance. Halle 1893. 1911².

R. Froning, Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Spiele des Mittelalters, insonderheit der Passionsspiele. Abhdlg. für Euler. Frankfurt 1884.

L. Gombert, Johannes Aals Spiel von Johannes dem Täufer und die älteren Johannesdramen. Germanist. Abhdlgen. 31. Heft. Breslau 1908.

Karl Hase, Das geistliche Schauspiel. Leipzig 1858.
Jos. Haupt, Bruchstück eines Osterspiels aus dem 13. Jhdt. in Wagners Archiv für die Gesch. deutscher Sprache und Dichtung I. Bd. Wien 1874. S. 355 ff.
Rich. Heinzel, Abhandlungen zum altdeutschen Drama. Sitz.-Ber. d. Wien. Akad. d. Wiss.; philos.-hist. Kl. 134. Bd. Wien 1896. S. 66 ff.
Rich. Heinzel, Beschreibung des geistlichen Schauspiels. Hamburg und Leipzig 1898.
Holstein, Die Reformation im Spiegelbilde der dramatischen Literatur des 15. und 16. Jhdts. Schriften des Vereins für Reformationsgesch. 14—15. Halle 1886.
Aug. Koberstein, Geschichte der deutschen Nationalliteratur bis zum Ende des 16. Jhdts. Leipzig 1872[5] (umgearbeitet von Bartsch) S. 370 ff.
Carl Lange, Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.
Hans Legband, Die Dirigierrolle des Alsfelder Passionsspiels. Archiv f. hess. Gesch. N. F. Bd. 3. Darmstadt 1904. S. 395 ff.
Teiel Mansholt, Das Künzelsauer Fronleichnamsspiel. Diss. phil. Marburg 1892—93.
R. M. Meyer, Alte deutsche Volksliedchen. Zfda. 29. Berlin 1885. S. 121—236.
W. Meyer aus Speyer: Fragmenta Burana. Festschrift zur Feier des 150jähr. Bestehens der königl. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen. Phil.-histor. Kl. Berlin 1901.
G. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele. Literarhistorische Untersuchungen über den Ursprung und die Entwicklung derselben bis zum 17. Jhdt., vornehmlich in Deutschland. Wolfenbüttel 1880.
Mone, Altdeutsche Schauspiele. Quedlinburg und Leipzig 1841.
A. Pichler, Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol. Innsbruck 1850.
Reidt, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters in Deutschland. Frankfurt 1868.
Reinhold, Ueber Sprache und Heimat des hessischen Weihnachtsspiels. Phil. Diss. Marburg 1909.
Wackernell, Die ältesten Passionsspiele in Tirol in den Wien. Beiträgen zur deutsch. und engl. Philol. II. hrg. von Heinzel, Minor und Schipper. Wien 1887.
Wackernell, Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Komposition, Quellen, Aufführungen und literarhistorische Stellung. Graz 1897.
Weigand, Friedberger Passionsspiel. Zfda. 7. S. 545 ff.
Weinhold, Ueber das Komische im altdeutschen Schauspiel. Jhbch. f. Lit.-Gesch. hrg. von Gosche. I. Bd. Berlin 1865. S. 1—43.
H. Werner, Künzelsauer Fronleichnamsspiel aus dem Jahr 1479. Germania IV. Wien 1859. S. 338 ff.
E. Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. Göttingen 1872.
L. Wirth, Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jhdt. Beiträge zur Geschichte des deutschen Dramas. Halle 1889.
Zacher, Zfda. II. S. 302.
E. W. Zimmermann, Das Alsfelder Passionsspiel und die Wetterauer Spielgruppe. Archiv f. hess. Gesch. und Altertumskunde. N. F. Bd. 6. 1909.

G. Cohen, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge. Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques et classe des Beaux-Arts. Nouvelle série. Tome I. Brüssel 1906.

Coussemaker, Drames liturgiques du moyen âge. Rennes 1860.

H. Doniol, Les patois de la Basse-Auvergne. Paris 1877. Publications spéciales de la société pour l'étude des langues romanes. Publ. 4.

Petit de Julleville, Les Mystères. Histoire du théâtre en France. Bd. I und II. Paris 1880.

Louis Paris, Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims ou la mise en scène du théâtre des Confrères de la Passion. Tome I. Paris 1843.

Frères Parfait, Histoire du théâtre françois depuis son origine jusqu' à présent. Bd. I und II. Amsterdam 1735.

Célestin Port, Documents sur l'histoire du théâtre à Angiers. Bibl. de l'École des Chartes. Tome II, série E. 1861, S. 69 ff.

Revue des langues Romanes. Juillet 1885. Tome 28. S. 5 ff.

E. Roy, Le Mystère de la Passion en France du XIVe au XVIe siècle. Revue Bourguignonne tome XIII et XIV. Paris und Dijon 1903 und 1904.

Marius Sepet, Les prophètes du Christ. Paris 1878.

Vallet de Viriville, Notice d'un mystère par personnages, inédit, du XV^2^ siècle, tiré de la bibliothèque d'Arras. Bibl. de l'École des Chartes. Tome V. Paris 1843—44. S. 37—58.

M. Wilmotte, Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français. Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie Royale des siences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Tome LV. Brüssel 1898. Rezension von Friedr. Vogt, Göttingische Gelehrte Anzeigen 162. Jhg. 1. Bd. Berlin 1900. S. 70—79.

Alessandro d'Ancona, Origini del Teatro Italiano. Torino 1891. 2 vol.

E. K. Chambers, The Mediaeval Stage. vol. II. Oxford. Clarendon Press. 1903.

Petrus Comestor, Historia Scholastica. Paris 1855.

H. A. Daniel, Thesaurus hymnologicus sive hymnorum canticorum sequentiarium circa annum MD usitatarum collectio amplissima. Bd. I. Halle 1841.

Gesta Alberti Livoniensis episcopi hrg. v. Gruber. Frankfurt und Leipzig 1740.

Jos. Kehrein, Lateinische Sequenzen des Mittelalters. Mainz 1873.

Einleitung.

Die bedeutende Bereicherung, die die deutsche Epik und Lyrik im Mittelalter durch die französische erfahren hat, läßt die Frage berechtigt erscheinen: Hat sich auch die mittelalterliche deutsche Dramatik unter der Einwirkung unserer westlichen Nachbarn entwickelt? Ist auch das deutsche Passionsspiel des Mittelalters von dem der Franzosen beeinflußt? Mone, der sich im Jahre 1846 in seinen über die „Schauspiele des Mittelalters" verstreuten Bemerkungen mit dem Problem beschäftigt, wird durch seine Untersuchungen zu der Annahme eines in Frankreich gedichteten lateinischen Originals geführt. Einen bedeutenden Schritt weiter macht auf diesem Wege, geleitet von echt romanischer Uebertreibungssucht, Wilmotte in seiner Abhandlung: „Les passions allemandes du Rhin dans leur rapport avec l'ancien théâtre français" (Brüssel 1898), der ein in dem deutsch-französischen Grenzgebiet in der Nähe von Trier im 13. Jahrhundert entstandenes französisches Urspiel ansetzt, dessen Motive er als spezifisch französisch anspricht, und auf das er vor allem die deutschen Spiele der rheinfrk. Gruppe zurückführen möchte. Vogt weist in seiner Rezension dieser Abhandlung (Göttingische Gelehrte Anzeigen 162. Jahrgang. 1. Band. Berlin 1900. S. 70—79) auf die Schwächen und Fehler seiner Beweisführung und damit auf die Unhaltbarkeit dieser Theorie hin. Eine sehr scharfe Ablehnung erfährt Wilmotte auch in der Ausgabe der Fragmenta Burana von W. Meyer-Speyer, Berlin 1901. (cf. S. 75—76 Anm.: „wenn man eine französische Quelle annehmen wollte, so müßte man folgern, daß schon der Evangelist diese Quelle benutzt habe.") Dieser untersucht S. 31 ff. die Entstehung des mittellateinischen Schauspiels. Der Geburtsort des geistlichen Dramas ist nach ihm St. Gallen gewesen und zwar zu einer Zeit, wo Deutschland und

Frankreich schon streng geschieden waren. Für das im 11. Jahrhundert entstandene Weihnachtsspiel weist er Deutschland als Heimat nach, für das aus dem 12. Jahrhundert stammende Rachelspiel speziell Süddeutschland, von wo aus es nach Frankreich gebracht wurde. Er zeigt ferner, wie die in Deutschland beheimatete Schweißtuch- und Grabesscene in Frankreich Erweiterungen erfahren haben, wie besonders das erste Auftreten der Gestalt Christi nach Frankreich führt. Französischen Ursprung setzt er an für die Krämerscene im Osterspiel und das Zehnsilberspiel, zu dem in Deutschland die Magdalenen- und die Wächterscene hinzugedichtet sind.

Wie für das mittellateinische Drama so kann auch für das Verhältnis der späteren Spiele in den Volkssprachen nur eine eingehende Untersuchung der einzelnen Scenen den Weg zu einem Gesamtergebnis bahnen. Zur Beurteilung der Frage, ob die Spiele in französischer Sprache die deutschen beeinflußt haben, führt nicht, was aus den gemeinsamen Quellen, der Bibel, der Liturgie, der exegetischen und asketischen Literatur fließt, sondern die Vergleichung darüber hinausliegender dramatischer Motive. Solche kommen vor allem in den Passionsspielen für das Johannesspiel, die Blindenheilungs- und die Maria-Magdalenenscenen in Betracht. Auch bei ihnen ist zunächst festzustellen, was aus den internationalen lateinischen Quellen stammt, und wie die deutschen Spiele dies für sich gestaltet haben; für die hierüber hinausgehenden selbständigen Motive erst sind die Spiele in französischer Sprache zu vergleichen und ist eine etwaige Beeinflussung der einen durch die andern ins Auge zu fassen. Das soll die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung sein.

Das Material derselben bilden von den deutschen Spielen: Ben, W., die rheinfrk. Gruppe (Frkf. R., St. G., Frkf. Sp. von 1493, H., Friedb. R. und Alsf.), Erl. IV, Kü., Eg., Do., Maestr. und die Tiroler Gruppe (Tir. Vorsp., Brixen und Augsburg). Auf die Heranziehung des Kreuzensteiner Spiels verzichte ich hier, indem ich auf die bevorstehende Veröffentlichung einer Einzeldarstellung verweise. Ueber Alter, Verfasser, Ueberlieferung und literarhistorische Stellung der der Untersuchung zu Grunde liegenden französischen und provenzalischen Spiele sei hier kurz berichtet.

Der Text von St. Gen. aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die älteste und gleichzeitig am wenigsten entwickelte Version der großen französischen Mysterien. Er enthält vier

von derselben Hand geschriebene und in demselben Geist und Versmaß abgefaßte Spiele, so daß sie im Grunde nur eins bilden, als drittes die Passion: Cy s' ensuit la Passion Nostre Seigneur. Die Handschrift gehörte eine Zeitlang dem Herzog von la Vallière, nach seinem Tode wurde sie der Bibliothèque Sainte Geneviève zurückgegeben. Der Kompilator von Semur hat dieses Spiel zum Teil wörtlich abgeschrieben. Die Passion von Semur, die spätestens aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts stammt, und die wir in einer Abschrift des Jean Floichot, „notaire royal à Semur", aus dem Jahre 1488 besitzen, ist in einer nicht mit Sicherheit zu bestimmenden Stadt an der Yonne entstanden. Dort ist sie öfter (u. a. auch 1462) aufgeführt, und von dort ist sie wohl zum Abschreiben ausgeliehen worden. Das Spiel bildet eine Zwischenstufe zwischen St. Gen. und den großen Mysterien des 15. Jahrhunderts. (cf. E. Roy a. a. O. S. 68 f.)

Die Handschrift des Spiels von Arras stammt aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, ist von zwei Händen geschrieben und mit Miniaturen versehen. Die Technik und die Kostüme in den Miniaturen weisen auf die Zeit Karls VII. oder Ludwigs IX.; also ist die Handschrift zu fixieren nach J. M. Richard zwischen 1450—80. Mit dieser Datierung stimmt auch Creizenach (a. a. O. S. 250) überein. Als Verfasser nimmt Richard S. VIII ff. Eustache Mercadé an, der 1414—18 als Official von Corbie nachgewiesen ist. Er wurde 1427 von den Engländern in Amiens verhaftet, da er des Majestätsverbrechens angeklagt war, 1439 aber durch Parlamentsbeschluß wieder in sein Amt eingesetzt; er starb am 16. Januar 1440. Vor 1414 studierte er in Paris Theologie und erhielt die Grade eines „bachelier en théologie" und eines „docteur en décret". Er hielt sich dort also gerade zu einer Zeit auf, wo die Confrères de la Passion von Karl VI. offiziell anerkannt wurden, und wo große religiöse Schauspiele sich beim Publikum einer großen Beliebtheit erfreuten. Richard setzt als Entstehungsjahr der Passion 1402 an. Seiner ganzen Anlage nach liegt dieses Spiel vor der Passion des Arnoul Greban. Es zeigt schon ganz die typische Form der großen Mysterien des ausgehenden Mittelalters. Ueber die dramatische Fähigkeit des Verfassers urteilt Richard S. XVII: „L'auteur se contente de mettre en vers l'Évangile et les légendes, sans originalité, sans rien qui révèle le souci de tirer un parti dramatique des caractères et des situations." Daß gerade

in Arras eins der frühesten Mysterien erhalten ist, erklärt sich daraus, daß diese Stadt zu jener Zeit einen hervorragenden Platz unter den blühenden Städten des burgundischen Herzogtums einnahm (cf. Vallet de Viriville a. a. O. S. 58).

Fast ein halbes Jahrhundert später entstand die Passion des Arnoul Greban. Das Manuskript ist datiert von 1473, das Spiel selbst muß aber nach zwei in der Bibliothèque Nationale im Jahre 1855 unter den Papieren des pikardischen Historikers Dom Grenier (cf. Petit de Julleville II. Band S. 398—99) gefundenen Quittungen älter sein. Die erste stammt vom November 1452 und berichtet, daß ein vornehmer Bürger aus Abbeville, Guillaume de Bonoeuil, dem Arnoul Greban zehn Taler Goldes für sein Passionsspiel bezahlt habe, und die zweite, daß sie ihm aus der Stadtkasse zurückerstattet wurden am letzten Tage des Dezember 1452. Damals muß also Greban schon berühmt gewesen sein, und es müssen schon mehrere Aufführungen stattgefunden haben, wenn ein Bürger von Abbeville einen solchen Schritt tut, um sich ein Exemplar zu verschaffen. Greban war also etwa um das Jahr 1420 geboren (Gaston Paris a. a. O. S. V); er war „maistre es arts“ und „bachelier en théologie“ und stammte nach einem Epigramm des Clément Marot aus Le Mans. Hier ist er auch wahrscheinlich 1471 gestorben. Er hat (nach Gaston Paris S. VIII) vermutlich vom Theater gelebt: „Il est probable que ces Parisiens qui lui avaient demandé de composer son grand mystère (nach Creizenach a. a. O. S. 251 sind darunter wahrscheinlich einige Mitglieder der Passionsbrüderschaft zu verstehen) lui payèrent bien un si long travail; mais ce qui dut le surprendre agréablement, ce fut la visite de Guillaume de Bonoeuil, lui offrant au nom de la ville d'Abbeville dix écus d'or pour une copie de son oeuvre. Il est à croire que la ville d'Abbeville ne fut pas la seule à en agir ainsi.“ Gaston Paris (S. XII) spricht dem Verfasser jede Spur von Originalität ab. Sowohl die Darstellung Christi als auch die Nebenpersonen strömten eine große Kälte aus, und am besten sei ihm die schlichte Wiedergabe des täglichen Lebens gelungen. „Nous apprécions surtout chez lui les passages nombreux où, quittant le cothurne, il parle avec aisance, parfois avec gaieté, la bonne et franche langue populaire.“ Dem gegenüber steht die Meinung von J.-M. Richard und W. Meyer-Speyer, die ihm unbedingt dramatisches Geschick zuerkennen, eine Ansicht, der auch ich

mich anschließen muß. — Die Frage, ob Greban die Passion von Arras kannte, läßt J.-M. Richard (a. a. O. S. XIII) offen; er begnügt sich damit, die Vorzüge seines Werkes im Vergleich zu den vorangegangenen hervorzuheben. „Sa composition est absolument originale, et bien supérieure à l'oeuvre de ses prédécesseurs, elle s'en distingue par un plus long développement, par l'introduction de scènes épisodiques, par une plus grande animation, une meilleure coupure de dialogues, en un mot par une plus habile entente de la scène, une plus large place faite au caractères et aux scènes profanes," W. Meyer (a. a. O. S. 73 Anm.) meint, Greban habe die große Passion des Mercadé von Arras vor Augen gehabt, „aber seine Lust war nicht zu kopieren sondern zu variieren und zu korrigieren," ein Urteil, dem ich mich nicht unbedingt anschließen kann, denn die inhaltlichen Uebereinstimmungen erklären sich aus der biblischen Vorlage, und Wort-, Vers- und Reimentlehnungen liegen nicht vor.

Greban hatte den Anfang gemacht. Als man später Aufführungen mit ungeheurem Pomp veranstaltete, fand man sein Werk zu kurz, und als man eine Darstellung großen Stils in Angiers plante, beauftragte man den Arzt Jean Michel, das Werk Grebans der Mode anzupassen. (cf. G. Paris a. a. O. S. XX.) Durch diese Ueberarbeitung wurde der ursprüngliche Text in den Schatten gestellt. „L'auteur avait moins de sérieux, mais plus de verve que Greban; son travail a détruit en bonne partie le caractère religieux de l'œuvre, mais il l'a rendue plus riche, plus variée, plus touffue, plus intéressante en beaucoup de points." Ein Beweis dafür, wie großer Beliebtheit sich dieses Spiel erfreute, ist die Tatsache, daß zwischen 1496 und 1542 mindestens fünfzehn verschiedene Auflagen erschienen, während Grebans Passion bis in die neueste Zeit ungedruckt blieb. Die erste Aufführung fand 1486 statt. „Cy commence le mistere de la passion de nostre Saulveur Jhesuscrist avecques les addicions et corrections faites par tres eloquent et scientifique docteur maistre Jean Michel. Lequel mistere fut joué à Angiers moult triumphamment et sumptueusement en l'an mil quatre cens quatre vingtz et six en la fin d'aoust." So steht auf dem Titelblatt der 1. Ausgabe. Der Verfasser dieses Spiels ist wahrscheinlich der Arzt Jean Michel aus Angiers, der vermutlich 1502 gestorben ist. Er war der Hofarzt des Dauphins (geb. 10. Oktober 1492, gest. am 16. Dezember 1495), des Sohnes Karls VIII.

(cf. Célestin Port: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, série E, tome II. 1861. S. 69 ff.) Da bis jetzt keine neue Textausgabe erschienen ist, war mir das Spiel leider nicht zugänglich. Ich muß mich deshalb beschränken auf die Analyse und den Auszug der Brüder Parfait im 1. Bande ihrer Theatergeschichte vom Jahre 1735. Wertvolle Ergänzungen dazu bietet Louis Paris in seinen Toiles peintes et tapisseries de la ville de Reims ou la mise en scène du théâtre des Confrères de la Passion I. Bd. Paris 1843. Er analysiert das Spiel nach der Ausgabe von 1846 und gibt reichliche Textproben.

Das Fragment von Amboise ist in der Handschrift 1445 der Nouvelles acquisitions françaises der Nationalbibliothek enthalten; es scheint nach Picot (Romania XVI. 1890. S. 263 ff.) zu einem in Amboise aufgeführten Mysterium des 15. Jahrhunderts gehört zu haben. Die 24 Blätter der Handschrift entdeckte man auf einem Einbanddeckel; das erste Blatt trägt den Namen eines früheren Besitzers: „C'est à Estienne de la Mote, ce livre; qui le trouvera, sy luy rande." Seine vermutliche Zugehörigkeit zu Amboise beweist die Erwähnung des am 2. Februar 1566 zum Bürgermeister von Amboise erwählten Nicolas L'Aisné als eines der Besitzer und der Bericht des Abbé C. Chevalier über Aufführungen in jener Stadt in den Jahren 1494, 1501 und 1507. Die Handschrift ist wahrscheinlich in Folge von vielen Abschriften sehr ungenau.

Aus dem 15. Jahrhundert stammt ebenfalls das noch nicht herausgegebene Spiel von Autun, das in einem Katalog der Bibliothèque Nationale als Nr. 4, 356 unter den Nouvelles acquisitions françaises erwähnt wird: Passio Domini Nostri Jhesu Cristi secundum Johannem. Es reicht vom Abendmahl bis zur Kreuzabnahme.

Das vor 1477 entstandene Spiel von Auvergne bildet das überleitende Glied zu den provenzalischen Mysterien. Eine genaue Analyse und einen auszugsweisen Druck der Bruchstücke verdanken wir E. Roy (a. a. O. S. 357 ff.).

Von den provenzalischen Spielen kommen als Grundlage für die folgende Untersuchung in Betracht: 1. das von Chabaneau (a. a. O. S. 5 ff.) mitgeteilte Fragment aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts, das wahrscheinlich das älteste Denkmal einer Passion in einer Vulgärsprache ist, und 2. die rouergaten Texte. Das Manuskript wurde 1888 von Louis

de Santi in Giscaro entdeckt. Es stammt aus Rouergue aus dem dritten Drittel des 15. Jahrhunderts und ist von einer Hand, wahrscheinlich vom Verfasser selbst geschrieben. Er hat aus Originalen immer das Stück, was ihm gerade gefiel, abgeschrieben; dazwischen ließ er Platz frei für die anderen Teile der Passion. Dabei verrechnete er sich aber oft und ließ zuviel Raum frei. Auf die leeren Blätter schrieb er dann Tabellen, Personenverzeichnisse oder andere Stücke, die aber oft aus Mangel an Platz nicht fertig geworden sind. Für das für die Magdalenenscene in Betracht kommende Stück sind wir in der Lage, genau die Quelle feststellen zu können, aus der der Verfasser geschöpft hat: es ist eine gascognische oder catalanische Version aus dem 14. Jahrhundert, die in dem berühmten Manuskript Didot erhalten ist.

1. Kapitel:

Das Johannesspiel.

I. Die Dramatisierung des Johannesstoffs im Mittelalter.

Die geistig überragende, eindrucksvolle Gestalt des messianischen Vorläufers hat auf die Dichter unserer mittelalterlichen Dramen einen mächtigen Eindruck gemacht und hat sie diesseits wie jenseits des Rheins dazu geführt, auch sein Schicksal im Verlauf der Passionsspiele darzustellen, da er durch die Taufe Jesu eng mit dessen Leben verbunden ist. Aber nicht in der Taufscene liegt das Bindeglied, nicht dies ist der Weg, auf dem das Johannesspiel in das Drama eindrang, sondern wir müssen den Verlauf weiter zurückverfolgen bis zu dem Prophetenspiel, bis zu der augustinischen Weihnachtspredigt. Als den letzten der alttestamentlichen Propheten faßt ihn der Prediger, fassen ihn die Dichter jener Zeit, faßt ihn das ganze katholische Mittelalter auf, dessen hinweisendes Zeugnis auf Christus sich von den Weissagungen eines Jesaias und Jeremias wirkungsvoll abhebt. Als „Johannis precursor et amicus, humillimus et fidelissimus servus, testis fidelis idoneus effectus, tanto maior inter natos mulierum quanto existimabatur esse quod non erat“ (cf. Sepet a. a. O. S. 6) charakterisiert ihn der Prediger, und dieser Charakteristik blieben die mittelalterlichen Dramatiker treu. Hier liegen die Anfänge der Fäden, die über den Text von St. Martial de Limoges und Rouen weitergesponnen werden zu den knappen Formen der Frkf. R. und deren Erweiterungen in Alsf. und H. einerseits und den französischen Mysterien andererseits. Aber schon in Rouen vollzieht sich allmählich der Uebergang von dem Propheten des alten Bundes zu dem des neuen: Jean-Baptiste est nu-pieds, il tient en main le texte de l'évangile (tenens textum) cf. Sepet a. a. O. S. 44.

Wenn hier nicht vielleicht eine Verwechselung mit dem Evangelisten Johannes vorliegt, so wird deutlich der Anfang des Joh.-Evangeliums gekennzeichnet, wo er als Vorläufer auftritt: Moses, der Prophet des alten Bundes, trägt die Gesetzestafeln, Johannes, der des neuen, das Evangelium.

In Deutschland ist ein Prophetenspiel nicht erhalten, nur Nachrichten sind auf uns gekommen, aus denen wir auf das Vorhandensein derartiger Spiele auch bei uns schließen können. Die Regensburger Chronik berichtet unter dem 7. Februar 1194 von der Darstellung eines Spiels von der Erschaffung der Engel bis zu den Propheten, und aus dem Jahre 1204 wird von einer solchen Aufführung in Riga erzählt, wie wir aus den Gesta Alberti Livoniensis episcopi entnehmen. Die dort erwähnten „bella Herodis“ im Zusammenhang mit dem Prophetenspiel hält Creizenach (a. a. O. I. Bd. S. 71) für die Schlacht, in welcher Herodes Antipas von dem Araberkönig Aretas, dem Vater seiner verstoßenen Gemahlin, besiegt wurde, denn dieses Ereignis wurde nach dem Berichte der Zeitgenossen als ein Strafgericht für die Hinrichtung des Täufers betrachtet. cf. Petrus Comestor: Historia Scholastica cap. XLIV: „arguebat enim Herodem Johannes propter Herodiadem, quia secundum legem, quam receperat, non licet fratrem habere uxorem fratris eo vivente“ und cap. LXXIII: „et refert Josephus Judaeos tradidisse Herodem ob hoc miserabiliter in proximo victum ab exercitu Arethae regis.“

Der Lebenslauf des Täufers war so ganz in sich abgeschlossen in seiner tragischen Größe, daß er sich schon im Mittelalter von den großen Spielen absonderte und wahrscheinlich als selbständiges Drama bestanden hat, das Alsf. vorn hinter dem Eingangsteufelsspiel seinem Spiel anfügte. Die Frkf. R. und im Anschluß an sie H. kennen kein zusammenhängendes Johannesspiel, sondern setzen die einzelnen Scenen getrennt in den Verlauf ihres großen Dramas, wie sie dem Ablauf der Begebenheiten nach der biblischen Tradition entsprechen. Im Frkf. Sp. von 1493, das sich im übrigen der Frkf. R. anschließt, fehlt aber überhaupt das Johannisdrama. Aus dieser Tatsache und Einträgen in das Frkf. Bürgerbuch folgert Zimmermann mit Recht, daß es abgetrennt war und in einen andern Spielkreis überging. Dort findet sich nämlich folgende Notiz aus dem Jahre 1493: „Sabbato post decollationis Johannis: Den spielern keyn hutte am

meyne uffzurichten gestatten", und 1515 wollten einige Kleriker das Spiel von Johannes aufführen. Das Johannesspiel war 1498, wo nach Rorbachs Beschreibung in dem „Liber gestorum" das Spiel von 1493 wieder aufgeführt wurde, schon aus der Passion ausgeschieden und als ein Sonderspiel an den Main verlegt, in dem Jesus getauft wurde, während sich in der „hutte" (cf. Kilian: Deutsches Wörterbuch 4, 1994: hutte = scena) die Scenen zwischen Johannes und Herodes abspielten.

Besonders beliebt war der Johannesstoff im 16. Jahrhundert. Wackernell (a. a. O. S. CCXXXIV) führt unter den vier ärmlichen Aufführungsnotizen zwischen 1515 und 1544 auch für Hall in Tirol ein Johannesspiel auf: „1529 wird eine „bün zu dem Spil" gemacht und den Personen, so „in Sannd Johannes enthäubtungsspil verwennt gewesen und zugeholfen" auf Befehl des Rates zu einer Ehrung 7 Mk. bezahlt; 1530 beschaut man die „pün zum Spil in des Wolffgang Schmützel Laden" und spendet dazu von Ratswegen 1 ℔ 6 kr." Das 16. Jahrhundert erbringt in einer Reihe von Dramatisierungen des Johannesstoffs den Beweis von dessen selbständiger dramatischer Kraft und seiner Lebendigkeit in der Phantasie gerade jener Dichter der Reformationszeit, die mit ihren gewaltigen Predigern an den neutestamentlichen Propheten gemahnte.

Auch in Frankreich erfreute sich die Gestalt des Täufers bei den Dramatikern besonderer Beliebtheit, und gerade sie hebt sich von den etwas schematisch gezeichneten blassen Hauptfiguren der Mysterien durch ihre lebensvolle Darstellung ab. Auch hier haben wir Notizen von Aufführungen von Johannesspielen, die zum Teil mit der Passion verbunden gewesen zu sein scheinen, in denen aber doch der Johannesstoff einen großen Raum eingenommen haben muß, wie aus seiner Erwähnung im Titel hervorgeht.

Im Oktober 1462 wurde in Saumur ein „Mystère de la Passion et de Saint Jean-Baptiste" aufgeführt unter der Leitung des Königs René, der bei dieser Gelegenheit der Stadt eine Schuld von 600 ℔ erließ, um sie für die Kosten zu entschädigen „tant pour faire les chaffaux, feintes d'abbiz honnestes et raisonnables pour les gens de laditte ville que autrement." (cf. Julleville II. Bd. S. 30.) Um 1500 wurde in Chaumont ein Spiel „Saint-Jean-Baptiste" aufgeführt. Eine Bulle von Sixtus IV. vom 8. Februar 1475 hatte der Kirche Johannes des Täufers weitgehende Vorrechte eingeräumt.

Jedesmal wenn der Johannestag (24. Juni) auf einen Sonntag fiel, wurde ein allgemeiner Sündenerlaß proklamiert unter dem Namen „grand pardon général de peine et de coulpe.“ Zugleich wurden an diesem Tage profane Feste gefeiert, und in einer großen Prozession wurden am Schluß Scenen aus dem Leben des Täufers vorgeführt. Später stellte man sie auf einer festen Bühne dar, nachdem man durch eine Bittschrift die Erlaubnis des Bischofs hierzu erwirkt hatte. In diesen Mysterien haben auch die Teufel eine Rolle gespielt, die die Seele des Herodes marterten. Vom Palmsonntag bis zum 24. Juni rannten sie kostümiert durch die Stadt und die umliegenden Dörfer, um das Fest anzukündigen und stellten dabei allerlei Unfug an. (cf. Julleville II. Bd. S. 80—82.)

Am Johannestag 1508 spielten Geistliche in Mende auf einem öffentlichen Platz eine „moralité“ und wurden von übelgesinnten Bauern dabei gestört. Da diese Aufführung am Johannestage stattfand, können wir vermuten, daß ein Mysterium von Johannes zur Darstellung kam. (cf. Julleville II. Bd. S. 92.)

1518 wurde in Lyon auf der Place des Cordeliers in einer viertägigen Aufführung das doppelte Mysterium gespielt: La Conception de Notre Dame et St. Jean-Baptiste (cf. Julleville II. Bd. S. 108).

1551 führte man in Draguignan auf „Le Baptême de Jésus-Christ, St. Jean-Baptiste“. Der „procureur“ dieses Spiels, André Mossoni, und seine Gefährten sagten, „que a jouuer l'istoyre, luy estoit de besoin quelque somme d'argent por fournir tout par l'achaffaud, que de ung faulx corps por la dicte Decollation de sainct Jean, que de faire courir la colombe avec feu et flamme, et pour faire aultres choses y nécessaires“ (Julleville II. Bd. S. 158 f.).

Zu Ostern 1569 wurde eine „Decollation de St.-Jean-Baptiste“ in Auriol gespielt (Julleville II. Bd. S. 165). Wahrscheinlich besitzen wir noch, freilich unter anderem Titel und vermutlich aufgegangen in größeren Passionsspielen die drei von Julleville II. Bd. S. 628 und 630 als verloren aufgeführten Dramen: 1) Baptême de Jésus-Christ (1551, Draguignan), 2) Décollation de St. Jean-Baptiste (1551, Draguignan) und 3) St. Jean-Baptiste (1462 Saumur, 1500 Chaumont), das von Duverdier (Bibliothèque française ed. Rigoley, tome II, 558) bezeichnet wird als „La vie et mystère de monseigneur sainct Jehan Baptiste, par personnages, imprimée à Lyon par Olivier Arnoullet.“

Richten wir nun nach diesem historischen Ueberblick unsere Aufmerksamkeit wieder auf die Mysterien aus dem 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts und betrachten die Darstellung der Johannesscenen in ihnen! In Deutschland und in Frankreich ist der Stoff gern behandelt und liebevoll ausgeführt. Die Frage ist nun die: Haben die Dramatiker sich gegenseitig gekannt? Haben sie ihre Motive voneinander entlehnt? Es kommen hierfür in Betracht von den deutschen Spielen die Frkf. R., Alsf. und H., für die Taufe außerdem noch St. G. und Maestr., die von Gombert nicht berücksichtigt sind, weil sie auf die Johannesscenen im engeren Sinne verzichten. Für Alsf. besitzen wir außer dem Text die Abschrift der Johannesrolle, die aber, da sie nach Zimmermanns Untersuchungen (a. a. O. S. 15—19) von dem Schreiber Alsf. C. aus dem Spiel selbst ausgeschrieben ist, weil er vermutlich bei einer Aufführung diese Rolle spielte, für meine Untersuchung nicht in Betracht kommt. Von den französischen Spielen kommen in Frage Semur, Arras, Greban, Jean Michel und das Spiel von Auvergne. Außerdem findet sich die „Prédication de St. Jean", „Baptême de Jésus" und die „Decollation de St. Jean" (cf. Julleville II. Bd. S. 424) in einem bis jetzt nur im Manuskript zugänglichen Spiel, das 1547 in Valenciennes aufgeführt wurde, auf dessen Vergleichung ich verzichten muß.

Nur in dem Spiel von Semur und in Alsf. läuft die ganze Johanneshandlung ununterbrochen hintereinander ab, beginnend mit der Bußpredigt. Die Erklärung für diesen Zusammenhang ist für Alsf. gegeben durch das Loslösen des Johannesdramas aus dem Zusammenhang des Frkf. Spiels. Eine Beeinflussung von Semur liegt m. E. sicher nicht vor, wie aus der ganz andern Auffassung und Ausgestaltung der Scene in dem französischen Spiel hervorgeht. In den übrigen deutschen und französischen Spielen ist die Johanneshandlung in einzelnen Scenen über das Stück verteilt.

Eine gesonderte Betrachtung der deutschen Spiele erübrigt an dieser Stelle; ich verweise dafür auf Gombert, der in seiner Einführung (a. a. O. S. 1—20) eine genaue Analyse der Johannesscenen in den einzelnen Spielen und ihrer Beziehungen zueinander gibt, sowie auf Zimmermann S. 125 ff. und wende mich sogleich der Darstellung dieses Stoffes in den französischen Spielen zu und ihrem Vergleich mit den deutschen.

II. Johannes als Bussprediger und Täufer.

Uebereinstimmend mit der Bibel beginnen die mittelalterlichen französischen Spiele damit, den Täufer in seiner Wirksamkeit als Bußprediger zu zeigen. In Semur spielt sich das Johannesdrama am ersten Tage ab und stellt an den Anfang eine verhältnismäßig kurze Bußpredigt des Täufers, die sich an Matth. 3, 2—3 anlehnt. Naasom und Samuel bitten zerknirscht ob ihrer Schlechtigkeit um die Taufe; Johannes vollzieht sie, indem er zugleich mit dem „ecce agnus Dei“ auf Christus hinweist. Darauf folgt in Semur eine merkwürdige Erweiterung, die wir in keinem der deutschen oder französischen Spiele wieder antreffen: Jesus äußert in einem Monolog die Absicht, sich im Jordan taufen zu lassen, er stellt sich selbst hier als der Gottgesandte hin, der dem Volke zehn Gebote geben wird. Es folgen darauf die zehn Gebote des alten Testaments mit Auslegungen in Anlehnung an die Bergpredigt (besonders Matth. 5, 17 ff. und Matth. 6) und der ermahnenden Schlußbemerkung V. 3583: „Je vous prye, bien les gardez.“ Johannes macht darauf seine Jünger noch einmal ausdrücklich auf ihn aufmerksam, und der primus angelus singt sein Lob. Diese Erweiterung kommt für die vergleichende Betrachtung nicht in Frage.

Auch Arras stellt an den Beginn seines zweiten Tages die Bußpredigt des Johannes: „Cy presche saint Jehan Baptiste vestu de la peau d'un camel.“ (Matth. 3, 4). Cohen (a. a. O. S. 41) berichtet, daß in der „procession des prophètes de Laon“ für den Täufer vorgeschrieben wäre „une tunique poilue et de longs cheveux.“ Zunächst ertönt in Arras der Aufruf zur Buße an das Volk. Joh. stellt in seiner Predigt ganz schulmäßig zunächst das Thema auf nach Matth. 3, 2: Penitenciam agite, appropinquabat enim regnum celorum, ein Text, über den später V. 7365—7486 Christus spricht. Die Predigt ist außerordentlich weitschweifig angelegt mit ihren oft unerträglichen Wiederholungen. Bemerkenswert ist hier auch der Hinweis auf den Kreuzestod Christi V. 6460 ff.:

> Je suis venu pour le vous dire
> car celui m'a voulu eslire
> qui fu, qui est et qui sera,
> et pour vous tous en croix mourra.

Hier lenkt der Verfasser zu dem Jesaiastext hinüber und betont besonders eindringlich die Forderung Christi an das Volk, sich taufen zu lassen V. 6480 und 6482 ff.

Um seinen Worten besonderes Gewicht zu verleihen, zieht er auch die Bibelstelle heran: Nisi qui renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto non poterit intrare in regnum Dei. Er wirft den Juden vor, daß sie sich nicht um die Propheten bekümmert haben, und daß deshalb ihr einziges Rettungsmittel jetzt die Buße ist. Sehr wirkungsvoll nimmt er immer wieder das Thema seiner Rede auf. Die lateinischen Verse hebt er dadurch noch besonders hervor, daß sie teils ohne Reimverse stehen, teils mit französischen Versen reimen. Nach der Schlußermahnung, daß nur die in das Himmelreich kommen, die auf Erden recht gehandelt haben, betont er die Allmacht Gottes, wieder in seiner Art, einen französischen Vers mit einem lateinischen im Reim zu binden, wobei das Amen über den Reim hinausgeht. V. 6437 f.:

Qui sans fin regne et regnera
in seculorum secula. — Amen. —

In demselben Stil, also offenbar von Arras beeinflußt, das seinerseits das Motiv der Bibel entnahm, aber viel feiner disponiert ist die Bußpredigt des Propheten bei Greban. Sie steht auch hier am Anfang des zweiten Tages nach dem Prolog, in dem auf sie Bezug genommen wird. V. 10028 ff:

Or vouldrons par tres bonne amour
commancer nostre second jour
et monstrer en temps et en lieu
du benoist Baptiste de Dieu
comment ou desert il prescha,

und in dem Johannes zum Auftreten hervorgerufen wird. V. 10041 ff. Die Predigt (V. 10044—10204) ist aufgebaut auf Matth. 3,2, aber den Matthäusversen wird die Jesaiasprophezeihung vorangestellt. Jede Bibelstelle erscheint zuerst in ihrer lateinischen Form, dann in französischer Uebersetzung und schließlich in symbolischer Auslegung. Als ein Beispiel führe ich hier die Auslegung von Jes. 40,4 an:

par celles vallees s'entendent
les humbles qui vers Dieu se rendent
obeyssans et assimplis
et seront de grace remplis
et de vertuable doctrine
a cest venue tant digne;
par les mons qui hault s'entretiengnent,
j'entens ceulx qu'en orgueil se tiennent,
les haultains, les presumptueux,

qui, a voir les fais vertueux
qui d'icelluy saulveur vendront
humbles et courtois devendront
et a sa doctrine excellente
soubmeteront tout leur entente
par foy et vraye obedience."

Solche Exegese findet sich in den deutschen Spielen nicht. Der Verfasser schreitet in Jes. 40 fort, interpretiert in der oben ausgeführten Weise Jes. 40,4: „erunt prava in directa" und malt daran anschließend einen idealen Zustand der Welt aus V. 10111 ff:

et ainsi paix ara son lieu
et pourra estre universelle,
si bonne qu'onques ne fut telle

und „aspera in vias planas." Der Idealzustand ist erreicht V. 10126 ff.:

quand per doulces monicions
par saintes predicacions,
se convertiront de la voye
de péché qui trop les desvoye.

Bei Jes. 40,5 erwägt er sogar eine doppelte Auslegung und entscheidet sich für jene, daß alle den Herrn am jüngsten Gericht sehen werden, wo er ihnen nach ihren Taten lohnt. Daran knüpft er von neuem sein „penitenciam agite" und hämmert den Menschen ins Herz V. 10152 ff.:

Peuple de povre remenbrance,
fais penitance, penitance,
fais penitance austere et dure
tant que la povre vie dure.

Darauf geht Greban zum Matthäus-Evangelium über und verweilt in liebevollem Ausmalen besonders bei Matth. 3,9 V. 10171 ff.:

Je vous dy que Dieu pourroit prendre
les publicans et les payens
et les vestir en telz moyens
qu' ils seront mieulx ydones tous
d'estre filz d'Abraham que vous.

Mit der wiederholten eindringlichen Mahnung zur Buße V. 10179 f. leitet er über zu Matth. 3,10, wo er auch wieder V. 10185 f. das Bild weiter ausführt:

et feussent eulx plus durs que marbre
briefment les tranchera tout ens,

ein Gedanke, der durch den biblischen Text nicht gegeben war, denn dort kommt es nur auf das unmittelbare Bevorstehen des Gerichtes an. — Ganz am Schluß erst folgt der

Ruf zur Taufe. In keinem der andern Spiele findet sich eine so klar disponierte Predigt, die Jes. und Matth. so gut ineinander arbeitet; der theologische Dozent spricht hier zu seinen Zuhörern.

Jean Michel benutzt seinen großen Vorgänger und lernt von ihm. Er verlegt seine Johannesscenen an den ersten Spieltag. Johannes predigt in der Wüste über Jes. 40,3 = Matth. 3,1, indem er den lateinischen Vers an den Anfang seiner Predigt als Thema stellt und zwei Hauptpunkte behandelt: 1. Parate, 2. Rectas facite semitas Dei Nostri. Er kündigt die bevorstehende Ankunft des Heilandes an, ermahnt die Menschen, indem er ihnen ihre Schlechtigkeit vorwirft, zur Vorbereitung darauf und zur Umkehr. Die Energie dieser Bußpredigt, die sich vor allem an die Führer des Volkes richtet, muß uns umsomehr überraschen, als sie in eine Zeit der Bedrückung und der Ungerechtigkeit fällt. Rücksichtslos geißelt er die Fehler der Menschen (L. Paris S. 10):

Les frauldes, les ypocrisies,
les usures, les symonies,
les ambicions, les faveurs.

Es ist der Stil des Sittenpredigers des 15. Jahrhunderts, der wirkungsvoll seinen Ruf zur Besserung erschallen läßt:

Amendez-vous! amendez-vous!
amendez-vous! povres mechans!
amendez-vous, bourgois, marchands.

Diese Predigt weist abgesehen von den durch die Bibel nahegelegten keine wörtlichen Uebereinstimmungen mit Greban auf; sie ist von Jean Michel wahrscheinlich unter Benutzung vorhandenen Predigtmaterials oder mit Reminiszenzen an Gehörtes selbst gemacht. Die Predigt Grebans schreibt er erst an einer späteren Stelle wörtlich aus (cf. L. Paris S. 13 und Greban 10152 ff.), wo Johannes den Ruf zur Buße noch einmal ertönen läßt, ehe die Gesandten der Juden zu ihm kommen.

Wie viel einfacher gestalten die deutschen Spiele diese Bußpredigt. St. G. begnügt sich mit zehn Versen nach Matth. 3, 2—3. Alsf. bietet nach der vorangestellten Sequenz: Vox clamantis (cf. Kehrein a. a. O. S. 259, Nr. 361: In decollatione sancti Johannis) auch nur eine etwas freiere Ausgestaltung der biblischen Vorlage Matth. 3,2 und Joh. 1,23. H. weicht insofern von den deutschen und französischen Spielen ab, als es seiner Bußpredigt Luc. 3,4 ff. zu Grunde

legt, wobei es, wie im übrigen immer treu seiner biblischen Vorlage, nur die publicani in die „offenberlichen sonder“ und die milites in Ritter verwandelt.

Hier zeigen sich die redegewandten Franzosen unsern deutschen Dramatikern entschieden überlegen. Charakteristisch ist, daß nichts davon in die deutschen Spiele eingedrungen ist, denn H. und Alsf. kannten die französischen Spiele, wie sich später zeigen wird. In H. unterblieb das sicher mit Rücksicht auf die Bibel, und der Alsf. Dramatiker, der gerade in dieser Scene ein feines Verständnis für das dramatisch Wirksame an den Tag legt, übersah gewiß nicht, daß eine so ausgedehnte und so angelegte Predigt wohl auf der Kanzel aber nicht in einem Passionsspiel wirken konnte, selbst wenn man den erziehlichen Zweck dieser Spiele im Auge hatte.

Bei Greban folgt auf die Bußpredigt die Unterredung des Johannes mit den Juden Nathan und Nachor, die erkunden wollen, wer er ist, im Anschluß an Joh. 1, 19 ff. Es wird nicht ausdrücklich gesagt, daß sie von den Pharisäern und Schriftgelehrten ausgesandt sind, um diese Erkundigung einzuziehen, aber es geht erstens aus dem biblischen Text hervor und zweitens aus den Worten des Nathan V. 10222—26, wo er eine deutliche Antwort von Johannes verlangt, damit er sie melden könne. Jean Michel begnügt sich nicht mit diesen Andeutungen, sondern schickt, eingeschoben in die Bußpredigt des Täufers, eine Judenversammlung voran, die berät, was man mit dem Prediger machen und von ihm denken soll, und die den Entschluß faßt, vier Abgesandte (Greban begnügt sich mit zweien) mit den entsprechenden Fragen an ihn zu schicken. Die Unterredung selbst verläuft wie bei Greban, gegeben durch den evangelischen Text. Die Einführung dieser Judenberatung könnte von Einfluß auf H. gewesen sein. Sie ist aber hier dadurch, daß Schmoell, der bei der Predigt zugegen war, Bericht davon erstattet in einen etwas andern Zusammenhang gerückt und war auch durch den biblischen Text so nahe gelegt, daß beide Verfasser selbständig darauf kommen konnten. Die Ausgestaltung ist auch bei Jean Michel großartiger: außer Cayphas und Annas sind noch sechs Pharisäer und vier Schriftgelehrte zugegen, während in H. von dem obersten Rabbi ohne irgendwelche Zwischenreden einfach die vier Juden Eschle, Thabry, Selem und Schmoell (auch die Namen stimmen nicht mit Jean Michel überein) mit der Gesandtschaft beauftragt werden.

Beachtenswert ist in H. der Hinweis auf das alte Testament Maleachi 3, 23—24, der sich sonst nicht findet. Die endgültig abschließende Antwort des Täufers lehnt sich bei Greban an Joh. 1, 26—27 an, benutzt aber außerdem in den Versen 10246—47 Joh. 3, 30, eine Stelle, die sich auch in Arras findet, bei Greban aber direkt auf Christus bezogen wird, in Arras V. 6560 f. symbolisch umgedeutet in die „fontaine toujours courant de grace pleine dont vaisseaux nous sommes nommé", und in den Versen 10248—56 auch Matth. 3, 12. Diese letzte Drohung macht so großen Eindruck auf die Juden, daß sie sich taufen lassen wollen, um dieser schrecklichen Strafe zu entgehen.

Den Gedanken, daß die Juden den Täufer für Christus halten, kennt auch Arras, bringt ihn aber nicht in der Form der Frage vor, sondern als Bekenntnis derer, die sich von ihm taufen lassen wollen, verbunden mit einer Benutzung von Luc. 11, 27: Beatus venter. Die Taufe der Juden, die bei Greban eine Folge der Erkundigung ist, wird in Arras dadurch viel unmittelbarer unter den Eindruck der großen Bußpredigt gestellt, vielleicht in Anlehnung an Semur (cf. oben S. 13). In Arras sind es die drei „requérants", die von Johannes die Taufe erbitten, wenn es auch in der Spielanweisung vor V. 6575 heißt, daß eine große Menge im Jordan getauft wird. Johannes läßt es vor und nach dem eigentlichen Taufakt nicht an reichlichen Ermahnungen fehlen; besonders die Predigt V. 6580—6602 ist echt mittelalterlich katholisch, indem sie nur auf das künftige Leben und die jenseitigen Güter hinweist in echter Erkenntnis der Eitelkeit alles Irdischen. In wahrer Ergriffenheit bedauert deshalb auch der zweite „requérant" alle, die sich nicht helfen lassen wollen. Die Getauften verabschieden sich mit dem Versprechen, nach der Lehre des Johannes zu leben. — Greban übernimmt die Anlage der Scene aus Arras, macht aber aus den drei „requérants" die drei Juden Sophonias, Abias und Manasses und gebraucht in dieser Scene in sehr weitem Umfange das Stilmittel der Wiederholung; es handelt sich bei der Bitte dieser drei um die Taufe im wesentlichen um sechs Verse, die in derselben Reihenfolge oder in anderer Kombination wiederholt werden: 10257—60 = 10273—76, 10261—62=10277—78; 10263—64=10257—58=10273—74. Davon hebt sich nur eine Rede des Abias ab und zwei des Johannes, der noch einmal nachdrücklich den Gegensatz

zwischen Himmelsfreuden und Höllenverdammnis hervorhebt und sie taufen will, da er ihren guten Willen sieht.

Die ganze Taufscene ist also eine Ausgestaltung von Matth. 3, 6: et baptizantur ab eo in Jordane confitentes peccata sua (cf. dazu auch Marc. 1, 5 und Luc. 3, 7). Die Verschmelzung der Synoptiker mit dem Joh.-Evangelium, die sich schon vor Greban in dem alten St. G. Spiel findet, daß nämlich die von den Pharisäern ausgesandten Boten sich taufen lassen, veranlaßt durch die wiederholte Mahnung des Propheten, erklärt sich aus der guten Bibelkenntnis der geistlichen Verfasser und lag für einen einigermaßen geschickten Dramatiker sehr nahe, sodaß wir hier von gegenseitiger Beeinflussung m. E. absehen müssen.

Vor der Taufe Jesu schiebt Greban und im Anschluß an ihn Jean Michel eine Scene zwischen Jesus und seiner Mutter ein. Jesus hat das Mannesalter, 30 Jahre, erreicht (Luc. 3, 23) und will die Werke seines Vaters tun, um sich als sein rechter Sohn zu erweisen; vorher will er sich von Johannes in Bethanien taufen lassen. In diesem Bethanien, das gar nicht am Jordan liegt, haben wir es wahrscheinlich mit einer Verwechselung zu tun mit dem dem Verfasser nicht bekannten oder nicht geläufigen Bethabara am Einfluß des Jordans in das tote Meer, das Joh. 1, 28 genannt wird. Dreißig Jahre ist das traditionelle Alter, das man für den Beginn von Jesu Wirksamkeit ansetzt. E. Roy (a. a. O. S. 134) zeigt, daß Greban hier außerdem unter dem Einfluß von Nicolaus von Lyra p. 7 steht: „referendum est ad dies Christi, quando fuit aetatis perfectae; erat enim incipiens trigesimum annum quando venit ad baptismum.“ Man vergleiche dazu auch den lateinischen Gesang Alsf. Spielanw. nach V. 535: Anno hominis trecesimo. Zu dem Anfang des 30. Lebensjahres stimmt dann auch die Auffassung in Bruder Philipps Marienleben. V. 5361 f: „Dô Jêsus niun und zweinzic jâr was worden alt an der menschheit.“ Greban läßt Jesus hier schon selbst auf die Bedeutung seiner Taufe hinweisen. V. 10295—96:

Lequel batesme sur et sain
sera cause apres d'ung grant bien.

ganz im Sinne der mittelalterlichen Bibelexegese. Die Mutter entläßt ihn mit einem Segenswunsch. V. 10311—12.

Jean Michel erweitert diese Scene nur dahin, daß er in einer Spielanweisung den Engel Gabriel Jesum zur Taufe begleiten läßt, veranlaßt wahrscheinlich durch Matth. 4, 11

und Ebr. 1, 14. Auffallend ist, daß diese Scene bei Greban mitten hineingestellt ist in die Gesandtschafts- und Taufscene, denn vor der Taufe Jesu kommen noch einmal die beiden Parteien zu Wort: Sophonias, Manasses und Abias, die Gott für seine Gnade danken, und Nathan und Nachor, die bis zum Schluß ihre Pflicht tun wollen und Rache verheißen, wenn die Synagoge nur erst die Gefahr kennt, die ihr droht. Eine Drohung spricht auch Thabry in H. aus (V. 179—88), ohne daß m. E. an eine Beeinflussung durch Greban zu denken wäre, da sie erstens durch die Situation gegeben erscheint und zweitens in ihrer Ausführung keine Uebereinstimmung nachzuweisen ist.

III. Die Taufe Jesu.

In der Scene von der Taufe Jesu schließen sich die deutschen wie die französischen Dramatiker in der Hauptsache an Matth. 3, 13 ff. an, nachdem das Zeugnis des Johannes von Jesus nach Joh. 1, 29 in St. G., Frkf. R., Alsf., H., Semur und Greban-Jean Michel vorausgegangen ist. Dieses „ecce agnus“ fehlt in Maestr., das gleich mit der eigentlichen Taufscene einsetzt. In der Ausführung dieses Zeugnisses weichen Alsf. und H. voneinander ab: H. steht ganz unter dem Eindruck des Joh.-Evangeliums, während es Alsf. hier wieder mehr auf den Ruf zur Buße ankommt, mehr darauf, den Menschen auch bei dieser Gelegenheit wieder Himmelreich oder Hölle in Aussicht zu stellen, als ein Zeugnis von Jesus abzulegen. Arras bringt das „ecce agnus“ erst in der zurückweisenden Entgegnung des Johannes auf die Bitte Jesu um die Taufe.

Für das Wechselgespräch zwischen Jesus und Johannes vor der Taufe in St. G. stellt Wolter (a. a. O. S. 116—117) direkte Einwirkung der Liturgie fest, denn die Uebertragung des „Baptiza me, Johannes“ entspricht der Antiphone des St. G. Benediktinerantiphonars am Epiphaniastage: „Super ripam Jordanis stabat beatus Johannes, indutus est splendore, baptizans salvatorem: Baptiza me Johannes, baptizo, benedico te et tu Jordanis congaudens suscipe me.“ Benützt ist in St. G. ferner eine zweite Antiphone desselben Antiphonars: „Baptizat miles (St. G. = minister) regem, servus dominum suum, Johannes Salvatorem: aqua Jordanis stupuit, columba protestatur, Paterna vox audita est: Hoc est filius meus.“

Anklänge an diese Sequenz, wo es mehr auf die Gegenüberstellung des Standesunterschiedes zwischen dem Gottessohn und dem Wüstenprediger und Täufer ankommt, als daß der Gegensatz herausgearbeitet wird, daß Jesus wegen seiner Reinheit und Sündlosigkeit der Taufe nicht bedarf, finden sich m. E. auch bei Greban. Schon der „hault seigneur", mit dem er den Herrn anredet, erinnert an die Sequenz. Joh. fühlt sich zu gering für die Aufgabe und äußert das in einem ganz komplizierten Versmaß, das diese Stelle durch die Reime, durch den Vers- und Strophenbau von den üblichen Reimpaaren abhebt: 1. Strophe = a a a b (2 ×); 2. Strophe = b b b c (2 ×); 2 Zehnsilbler = d d; 2 Sechs- und 1 Achtsilbler = e e f (2 ×); 2 Sechs- und 1 Achtsilbler = ffe (2 ×). Hier ist der Gedanke der Sequenz mit besonderer rhetorischer Kunstfertigkeit echt französisch-dialektisch in den Versen 10361—68 zum Ausdruck gebracht:

Tu es precepteur,
je suis serviteur,
tu es mon pasteur,
ton ouaille suis;
tu es le docteur,
je suis l'auditeur;
tu es mon ducteur
sans qui riens ne suis.

Ich möchte annehmen, daß Greban diese oder eine ähnliche Sequenz seinen Versen zu Grunde legte, denn aus Matth. 3, 14 folgert diese scharfe Gegenüberstellung nicht unmittelbar. Beeinflußt ist m. E. Greban an dieser Stelle außerdem von Arras, das er nicht „wie ein Schüler abschreibt" (cf. E. Roy a. a. O. S. 280 Anm.), sondern mit Bewußtsein und Verständnis in sein Spiel verarbeitet. Dieses fügt nämlich hier, als Jesus auf seiner Forderung besteht, eine sehr breit angelegte Predigt Jesu über die Demut ein (nach Matth. 3, 15), die mit Beispielen erläutert wird und gipfelt in den Versen 6643 ff.:

Quant le Seigneur veult obeir
a son serf, par ce puels veir
qu'a ceste chose maintenant
a toy me soubmes demonstrant.

Diesem Matth.-Vers (3, 15) nimmt Greban seinen tieferen Sinn, wenn er ihn überträgt in die Worte Jesu V. 10348 f:

et j'en veil bien estre lavés
pour mieulx esprouver la loture.

Eine ganz einzig dastehende Erweiterung zeigt Greban auch vor der eigentlichen Taufhandlung, wo Jesus dem Täufer verspricht, ihn zur Belohnung mit dem heiligen Geist zu taufen, worauf Johannes sich zur Taufe Jesu bereit erklärt.

Sehr plastisch ist die Entgegnung des Johannes auf Jesu Bitte um die Taufe in Semur V. 3600 f:

Je ne t'ouseroie aprochier
ne ton precieulx corps toucher,

und, als er endlich wenn auch sehr ungern dem Befehl des Herrn nachkommt, seine Aeußerung V. 3607: „Certes tout le poil me herice." — Die Einführung von lateinischen Gesängen in den Verlauf der Scene, wie wir es in St. G. in der Spielanweisung vor V. 102 und 112, in der Frkf. R. V. 35 und 38 und Alsf. Spielanweisung vor V. 528 finden, begegnet nicht in den französischen Spielen.

Die eigentliche Taufhandlung fehlt in St. G.; in Maestr. wird auf sie nur in der Spielanweisung am Schluß Bezug genommen: Du Jhesus gedoufet was. Die Frkf. R. erwähnt sie in einer Spielanweisung vor V. 36: „aspergat aquam super personam Jhesu," die von Alsf. vor V. 528 übernommen wird. Dieselbe Spielanweisung wird von H. vor V. 225 ins Deutsche übersetzt: „Als baltt deüfft Johannes Jhesum." Alsf. erweitert die scenischen Angaben dahin, daß es vor V. 513 die Spielanweisung einfügt: „Disponatur aqua." Es scheint sich nach diesen Angaben um eine Taufe der Art zu handeln, wie sie auch heute noch bei uns vorgenommen wird durch Besprengen mit dem Wasser. Anders bei den Franzosen, die hier der biblischen Tradition folgen. In Arras soll Jesus nach der Spielanweisung vor V. 6654 in das Wasser hineinsteigen. Bei Greban wird er erst aufgefordert, sich zu entkleiden V. 10377: „Preparez vous quant il vous plest" und steigt dann auch in das Wasser. In dem Spiel von Jean Michel hilft ihm der Engel Gabriel beim Auskleiden. Wir sehen also hier eine viel weitere Entwickelung dieses Motivs.

Auch die Erscheinung der Taube und die Stimme Gottes kommt für einen Vergleich in Betracht. In St. G. erscheint dies Zeichen des heiligen Geistes unmittelbar während der Taufe, begleitet von dem dreimaligen Gesang der persona abscondita voce patris: Hic est. Nach Wolter (a. a. O. S. 157—58) wurde eine Taube aus Holz oder Eisenblech

von der oberen Galerie des Chores an einem Faden herabgelassen, vielleicht von derselben persona abscondita, die Gott Vater darstellte. Diese Bühnenanweisung ist genommen aus dem scenischen Ritual, wie es vorliegt in der Annunciatio Mariae der Aurea Missa von Tournai oder im Zeremonial des Pfingsttages der Londoner Paulskirche, wo die Taube aus einem Loch im Kirchendach herabgelassen wird. (cf. Chambers a. a. O. II. Bd. S. 66 und Appendix S, S. 319). Eine Möglichkeit für das Erscheinen der Taube war also geschaffen, solange die Spiele in der Kirche aufgeführt wurden. Maestr., die Frkf. R. und Alsf. kennen die Erscheinung nicht, aber die himmliche Stimme lassen auch sie ertönen, und zwar Maestr. und die Frkf. R. unmittelbar nach der Taufe, Alsf. erst nachdem sich Jesus wieder an seinen Standort begeben hat. Bedeutsam ist, daß in H. die Taube vor der Taufe erscheint in Verbindung mit dem Zeugnis des Johannes von Christus nach Joh. 1, 32, wodurch Christus schon vorher als der Gottessohn gekennzeichnet wird, ehe er um die Taufe bittet; erst nachher aber ertönt die Stimme des himmlischen Vaters, eine Ungereimtheit und Wiederholung, die durch die Verschmelzung des die Taufhandlung erzählenden Joh.-Evangeliums mit dem die Handlung vorführenden Matth.-Evangelium herbeigeführt wird.

Die vier französischen Spiele bringen in der Taufscene beide Erscheinungen: die Taube und die Stimme Gottes. Aber während nach Matth. 3, 16 und Marc. 1, 10 Jesus schon wieder ans Ufer gestiegen ist, und die Taube sich auf ihn niederläßt, während er betet, schwebt sie in Arras und bei Greban während der eigentlichen Taufhandlung herab; Jean Michel steht hier dem biblischen Text näher: „Jcy sort Jesus hors du fleuve et se jecte a genoulx tout nud devant Paradis. Adonc parle Dieu le Pere, et le sainct Esperit descend en forme de coulon blanc sur le chief de Jesus, puis retourne en Paradis.“ Semur äußert sich weiter nicht darüber. Hier aber macht Johannes schon vor der Taufe auf die göttliche Stimme aufmerksam V. 3613: „J'oy lassus une voix celeste“, die nach E. Roy a. a. O. S. 99 dreistimmig erklingen sollte, ein Motiv, das auch bei Jean Michel in der Spielanweisung besonders ausgeführt wird: „Et est a noter que la loquence de Dieu le pere se doit pronuncer entendiblement et bien attraict en trois voix: c'est assavoir une haultdessus, une haulte - contre, une basse - contre bien accordées et en cest armonie se doit dire tout la clause“

(L. Paris S. 16), eine Scenenangabe, aus der man die große Bedeutung der Musik bei den Spielen erkennt. Außerdem ist es bezeichnend, daß in Semur Gott an die Verkündigung gleich eine Ermahnung knüpft V. 3617: „Et le servez et le loez," und daß das Spiel nach der Erscheinung nicht gleich abbricht, sondern Johannes seine Freude über die göttliche Stimme äußert, und der Engel Raphael dem Herrn beim Ankleiden hilft, indem er die Kleidungsstücke symbolisch ausdeutet: V. 3627 f. Diese Hilfe der Engel, wie wir sie auch bei Jean Michel finden (Jcy se lieve de genoulx et revest ses habillemens et St. Jehan et Gabriel luy aydent) ist zurückzuführen auf Matth. 4, 11. Dasselbe Motiv beschäftigte auch die bildende Kunst jener Zeit: ein Reliquienschrein in Aachen und die Einfriedigung des Chors von Notre-Dame in Paris aus dem 14. Jahrhundert zeigen entsprechende Darstellungen. (cf. E. Roy a. a. O. S. 82.) In Arras findet sich ebenfalls die Verzückung des Johannes über die Erscheinung (V. 6669—84), ferner eine Fortführung der Scene: Jesus verabschiedet sich von Johannes, um vor seiner öffentlichen Wirksamkeit in die Wüste zu gehen, und Johannes bekennt sich freudig zu ihm:

Le quel s'en va la mort souffrir
pour nous et souffrir passion. V. 6698 f.

Also auch hier wie in der Bußpredigt wieder ein Hinweis auf die Passion.

Greban läßt schon vor der Taufe V. 10399—10410 einmal die Stimme Gott Vaters ertönen, der sich vornimmt sinnlich zu erscheinen, um seine Macht kundzutun (V. 10406 f. und V. 10410). Dieser Monolog Gottes wird von Jean Michel übernommen, der über seine Vorlage hinaus noch Gott Vater befehlen läßt, daß der heilige Michael während der Taufe singen soll, findet sich aber sonst nirgends auf der deutschen oder französischen Passionsbühne. Nach der Erscheinung der Taube legt Johannes ein Bekenntnis für Jesus ab, den er als Gottessohn preist, das wieder in der Form sich von der übrigen Scene abhebt: regulärer Strophenbau mit nur 2 Reimen a a b (4 ×), worauf Jesus den Täufer ermahnt, in seiner Bußpredigt fortzufahren und ihm auch seinen Entschluß mitteilt, in die Wüste zu gehen.

Es zeigt sich also schon hier in der Taufscene, trotzdem die Dramatiker beider Nationen der Bibel folgen, bei den

deutschen eine schlichtere, einfachere Ausführung, während sich in den französischen Spielen ganz typische Weiterbildungen finden.

IV. Der Konflikt zwischen Johannes und Herodes.

Doch von größerem Interesse für diese Untersuchung ist die Darstellung des Konfliktes zwischen Herodes und Johannes, denn hier handelt es sich um die Ausgestaltung eines freilich durch die Bibel (Matth. 14, 3; Marc. 6, 18; Luc. 3, 19) gegebenen aber nicht ausgeführten Motivs: die Strafpredigt des Johannes gegen Herodes für seinen Ehebruch. Die Frkf. R. und nach ihr H. haben nur eine kurze Strafrede des Johannes mit gleich darauf folgender Verhaftung, die nach der Erklärung der Bereitschaft der Knechte in einer Spielanweisung erfolgt, worauf in der Frkf. R. die Antiphone ertönt: Arguebat Herodem Johannes (cf. Kehrein a. a. O. S. 254, Nr. 354, 5. Strophe), ein Gesang, der in Alsf. (Spielanweisung vor V. 580) schon vor der Gefangennahme unmittelbar nach der Beschuldigung des Herodes gesungen wird. H. erweitert die Frkf. Vorlage etwas dahin, daß es schon hier in der Spielanweisung die Jünger mit heranzieht, vielleicht in Anbetracht der später folgenden Begräbnisscene.

Eine ganz selbständige Ausgestaltung dieser Scene zeigt innerhalb der deutschen Spiele Alsf., indem es die formelhaften Frkf. Rollenverse überarbeitet. Es steht schon deshalb höher als seine Vorlage, weil es nicht so unvermittelt zu der Beschuldigung des Herodes übergeht, sondern, wie Zimmermann (a. a. O. S. 126) richtig gezeigt hat, in den Versen 501—509, die das künftige Schicksal des Täufers ankünden, eine Ueberleitung zu dem Herodesspiel herstellt. Auch Greban bemüht sich um einen Uebergang zu der Beschuldigung des Herodes und findet ihn in einem Gespräch zwischen Johannes und seinen beiden neu getauften Jüngern, Abias und Manasses, die ihrem Meister von dem Frevel des Fürsten berichten mit der echt jüdischen Schlußfolgerung: wegen seiner Sünde wird Gott das ganze Land strafen; worauf Johannes sich vornimmt, ihm ins Gewissen zu reden. Jean Michel fügt in der Rede des Sophonias einige Verse hinzu, die den Ehebruch des Königs näher beleuchten und nimmt vor allen Dingen Anteil an dem Schicksal der betrogenen ersten Frau des Herodes, die zu ihrem Vater zurückgekehrt ist, während

Herodias, „adultère et concubine, orde cauteleuse et maligne, de toute mauvaistié rempli“ (cf. L. Paris S. 37), ihre Stelle einnimmt.

Nach der vorbeitenden Spielanweisung vor V. 536 wirft in Alsf. Johannes dem Herodes (nach Matth. 14, 4 und Marc. 6, 18) sein Verbrechen vor und fordert ihn auf, das Weib zu verstoßen. Darauf wendet er sich scheltend an Herodias selbst und verheißt beiden die furchtbarsten Höllenstrafen, wenn sie nicht Buße täten. Herodes weist diesen Vorwurf zurück mit dem Bemerken, er habe ihm, dem König, gar keine Vorhaltungen zu machen. Aber gewandt nimmt Johannis diesen Einwand auf und zeigt dem Herodes, daß sich dieser Lebenswandel am wenigsten mit der Würde eines Herrschers vertrage. Herodes schickt den Sittenprediger nach dieser Ermahnung fort mit dem wohlgemeinten Rat, sich nicht wieder vor ihm sehen zu lassen.

Betrachten wir die entsprechendeu Scenen in den französischen Spielen, so fällt uns eine ganz augenfällige Uebereinstimmung auf. Auch in Arras erinnert Johannes den Vierfürsten an seine königlichen Pflichten V. 6756:

> Tu portes nom de royaulté:
> ung roi doit vivre lealment.

Denselben Gedanken verwertet Greban in seiner wirkungsvollen, dialektisch und vom Standpunkte des Sittenpredigers fein angelegten Strafrede. Nach dem offenen Vorwurf zeigt Johannes dem Herodes, daß er als König, Tetrarch und Haupt der Gerechtigkeit die Pflicht zu einem sittenreinen Lebenswandel habe und stellt ihm seine Auffassung von der Würde eines Herrschers vor Augen V. 10765 f.:

> en qui vertus doyvent reluyre
> comme en l'or fait le dyament.

Er erklärt sein Handeln mit echt französischer Rhetorik nicht mehr für eine „fraternité“ sondern vielmehr für eine „bestialité“, doch sogar das muß er zurücknehmen, da so etwas nicht einmal unter den Vögeln Brauch ist. In Arras richtet Johannes darauf seine tadelnden Worte auch an die Herodias und ermahnt dann beide im Hinblick auf den Tod und das ewige Leben zur Umkehr, worauf Herodes trotz der Aufhetzung des Weibes den Sittenprediger erst einmal fortschickt, aber dann, als Johannes bei seinem Tadel beharrt, ihn sogleich verhaften läßt. Zu den aufhetzenden Worten der Herodias fand

Arras sicher sein Vorbild in Semur, wo diese von ihrem königlichen Gemahl, ohne ihn nach dem Vorwurf des Johannes zu Wort kommen zu lassen, den Tod des Täufers erbittet, trotzdem der Tadel nur mittelbar gegen sie gerichtet ist.

Auch bei Greban und Jean Michel greift Herodias in den Verlauf der Handlung ein. Freilich wird sie dort nicht direkt von dem Bußprediger getadelt, aber sie schilt ihn wegen seiner Unverschämtheit und versucht, sich höhnend darüber hinwegzusetzen. (V. 10821 f.). Als Johannes sie darauf beschimpft: „Perverse femme, cruelle, faulce serpente venimeuse, tortue mordant et hideuse“ (wir sehen, daß er nicht furchtsam und vorsichtig in seinen Ausdrücken ist), eine Stelle, die Jean Michel durch die Aeußerung erweitert (L. Paris S. 40):

Et ay grand peur que la fournaise
d'enfer en face le depart,

lacht sie ihn aus, und Herodes gibt den Befehl zur Verhaftung. Bei Jean Michel schilt Herodias den Johannes erst wegen seiner Predigt und hetzt dann den König gegen ihn auf, indem sie ihn der Furcht vor dem Volke zeiht, wenn er ihn nicht ins Gefängnis werfen ließe. Herodes willfahrt aus Liebe zu ihr (L. Paris S. 40), und Herodias droht schon jetzt mit seinem Tode.

Wir bemerken also in allen französischen Spielen ein ganz entschiedenes Hervortreten der Herodias, das, wenn es auch durch den biblischen Text nahegelegt war, hier eine ganz eigene Ausgestaltung erfahren hat. M. E. hat der Alsf. Verfasser sicher Arras, wenn nicht auch die andern Spiele gekannt und aus ihnen das Motiv der Anwesenheit des Weibes während der Strafpredigt und die Grundzüge seiner Herodiasgestalt entlehnt, wie überhaupt die Idee, sie so aktiv in den Ablauf seines Spieles einzuführen. Aus Arras hat er sicher auch das Motiv übernommen, daß Herodes den Bußprediger zunächst fortschickt. Aber hier setzt dann auch sofort die andere Ausgestaltung ein und damit für Alsf. die Möglichkeit einer Weiterentwicklung über die französischen Spiele hinaus durch die Art der Verwertung der empfangenen Anregungen: in Arras gehorcht der Prophet dem Gebote nicht und wird deshalb unmittelbar verhaftet, in Alsf. folgt er dem Worte des Königs und hält eine zweite Bußpredigt an das Volk mit der Verkündigung der Ankunft Christi und

der Verheißung des Himmelreichs für die, welche sich zu ihm bekennen. Dabei nimmt der Verfasser Gelegenheit, dramatisch außerordentlich wirksam die Gestalt des Todes einzuführen, der den Täufer durch sein langsames Hinter-ihmherschreiten als sich verfallen bezeichnet. Gleichzeitig schiebt Alsf. durch den Gehorsam des Johannes die Entwicklung hinaus und spart sich die Gefangennahme und die Wirkung des unheilvollen Einflusses der Herodias für eine besondere Scene auf, in der er die ihm von seinen französischen Kunstgenossen überkommenen Anregungen mit dem Teufelsspiel verbindet.

Vielleicht dürfen wir auch für jenes Motiv, daß der Wüstenprediger den Herodes bei seiner königlichen Würde packt, und daß der Fürst eben diese Würde in Anspruch nimmt für seine Berechtigung, einen solchen Vorwurf zurückzuweisen, französischen Ursprung annehmen, da es in allen jenen Spielen durchklingt, eine Auffassung, die freilich durch die Bibel und durch die mittelalterliche Vorstellung von der fürstlichen Gewalt nahegelegt war. Auch jene gewandte Art des Alsf. Johannes, den gemachten Einwurf zu einem Vorwurf zu drehen, mutet mich ganz französisch an, wenn sich auch in den französischen Spielen an dieser Stelle Entsprechendes nicht findet. Daß aber den französischen Dramatikern das Motiv als solches ganz geläufig war, zeigt seine weitere Ausgestaltung bei Greban und Jean Michel, die sich nicht wie Arras mit einer Entgegnung des Herodes begnügen sondern ihn mehrmals das Wort zur Verteidigung ergreifen lassen. Er meint, solch sittenstrenges Leben und solche Predigten seien wohl bei den Einsiedlern angebracht nicht aber an einem Königshofe, und als der Prediger bei seinem Vorwurf beharrt (c'est fait d'ung desleal homme V. 10491), ist er empört und sagt, er habe ihn bisher immer für einen ganz brauchbaren und vernünftigen Mann gehalten, der dem Volke allerlei nützliche Lehren gegeben habe, aber jetzt nehme er sich doch etwas zu viel heraus und solle bedenken, zu wem er spreche. Eine ähnliche Auffassung zeigt auch Jean Michel (L. Paris S. 38—39). Ganz plastisch und durchaus dem Leben entsprechend ist diese Scene, und Creizenach (a. a. O. Bd. I, S. 255) erinnert an die Beschreibung einer bildlichen Darstellung derselben in Goethes italienischer Reise (Ferrara 16. Oktober). Doch Johannes läßt sich bei Greban auch dadurch nicht abschrecken und spielt seinen letzten

Trumpf aus, indem er ihn warnend an das Schicksal seines Vaters erinnert. V. 10811 ff.

Diese ganze Scene hatte eine große Wirkung auf das französische Publikum, weil man in ihr eine Anspielung auf die Zustände am Pariser Hofe sah, wo die Königin Isabeau in verbotenen Beziehungen zu ihrem Schwager, dem Herzog von Orleans, stand. Jean-Juvenal des Ursins, der Erzbischof von Reims, berichtet in seiner Geschichte Karls VI. darüber, wie ein unerschrockener Prediger, der uns an den Täufer Johannes gemahnt, ihnen öffentlich ihre Sünde vorgehalten habe. Wenn wir auch nicht ohne weiteres annehmen dürfen, daß jene Zustände am Hofe unmittelbar unsere Spiele beeinflußt haben, so müssen doch jene Verhältnisse der Wirkung dieser Scenen außerordentlich günstig gewesen sein.

Der Verhaftung des Täufers geht in Alsf. jene berühmte Versammlung der Teufel voraus, wo Sathan sich auf Luzifers Rat entschließt, in Frauenkleidung der Herodias zu nahen, um sie zur Vernichtung des Johannes zu verführen, der durch seine Bußpredigt die Hölle in Gefahr bringt, und unmittelbar daran anschließend die Ausführung dieses Planes. Hier wie im Maria-Magdalenspiel ist also der Teufel der Verführer zum Bösen. Auch die französischen Spiele kennen an dieser Stelle Teufelsberatungen. Arras fügt eine Teufelsversammlung vor der Strafpredigt des Johannes gegen Herodes ein, die aber mit dem eigentlichen Johannesspiel nichts zu schaffen hat. Sathan ruft die Höllenscharen herbei V. 6705 ff., indem er sie alle in erstaunlicher Menge bei ihren Namen nennt und schickt die drei großen aus nach Jerusalem, Bethanien und Sidon, um Unfrieden zu stiften, während Belzebus die beiden kleinen, Soufflet und Gravet, mit dem Anzünden des Feuers beauftragt. — Die Teufelsscene bei Greban, die an derselben Stelle wie in Arras steht, ist in engen Zusammenhang mit der Versuchung Christi gebracht. Sathan und Berich sind wütend über dessen Sündlosigkeit; sie gestehen in der Hölle ihr Unvermögen Jesus gegenüber ein, werden gepeinigt und versprechen, noch einmal ihre Macht über ihn zu erproben. Nach der Versuchung aber muß Sathan sich „plus vaincu qu'un vieil chien“ zurückziehen und wird von Luzifer beauftragt, ihm immer zu folgen, um eine Möglichkeit zu erspähen, ihm zu schaden, denn die Höllenrotten haben die größte Angst, daß er der von den Propheten verkündete Heiland ist. Diese Höllenscene hat Jean Michel

aus Greban in sein Spiel übernommen. Hier finden sich also gar keine mit dem deutschen Spiel verwandten Züge. Nur in dem Spiel von Auvergne scheint etwas Analoges vorzuliegen, wie ich aus einer Bemerkung Creizenachs (a. a. O. I. Bd. S. 266) und aus E. Roy (a. a. O. S. 361) entnehme: die Teufel beschließen in einer großen Ratsversammlung den Tod des Täufers herbeizuführen; Sathan übernimmt es, den König in diesem Sinn zu bestimmen, Belzebuth die Königin, der Wollustteufel Asmodeus die Tochter. Hier hetzt der Teufel Belzebuth, einfach als Prinzip des Schlechten an sich, die Herodias schon vor der Teufelsversammlung auf und trägt, als es ihm gelungen ist, den Plan seinem obersten Herrn vor, der den Teufeln darauf einen „lettre procuratoire" für ihre offizielle Sendung mitgibt. Da das Spiel von Auvergne schon vor 1477 entstanden ist, so glaube ich vermuten zu dürfen, daß hier der Schlüssel für die Verbindung des Teufels- und des Johannesspiels für Alsf. liegt, wenigstens für diesen Zug, daß Herodias von den Teufeln beeinflußt wird, wenn auch die Ausgestaltung und Weiterführung in Alsf. abweicht, das ja auch in andern Scenen die Idee verfolgt, die Teufel als böses Prinzip auftreten zu lassen. Ich glaube um so eher an eine Beeinflussung durch Auvergne, da auch nach der Bitte um das Haupt des Johannes wieder der Teufel Belzebuth eingeführt wird, der triumphierend mit der freudigen Botschaft nach der Hölle eilt, eine Stelle, die uns an Alsf. V. 1040—47 erinnert, wenn auch Alsf. vorher noch einmal Gelegenheit nimmt, Sathan einzuführen in der Beratung zwischen der Mutter und der Tochter, damit nur ja der Hölle ihre Beute nicht entgeht. Aber solange nicht ein kritischer Text dieses Auvergner Fragmentes vorliegt, wird es schwer sein, diese Frage zu entscheiden, denn gerade in dieser Scene zeigt sich in Alsf. eine dramatisch außerordentlich wirksame Erweiterung über das französische Spiel hinaus: die Verkleidung des Sathanas als altes Weib und das schnelle Abwerfen der ihn unkenntlich machenden Hülle, als er seinen Zweck erreicht hat. Dieser bühnentechnische Kunstgriff verdient deshalb, hier besonders hervorgehoben zu werden, weil sonst gerade in dieser Richtung die deutschen Dramatiker hinter den französischen zurückstehen; hier erweist sich Alsf. seinen französischen Kunstgenossen überlegen.

Die unmittelbare Ursache zur Gefangennahme des Täufers wird in Alsf. der Dialog zwischen dem Königspaar, ver-

anlaßt durch die Einflüsterungen des Sathans. Mit dieser Vorbereitung für die Verhaftung steht Alsf. ganz einzig da innerhalb der in Betracht kommenden Spiele, wenn auch dieses Zwiegespräch vielleicht auf den Einfluß eines Dialogs bei Greban (V. 11985—12030) zurückzuführen ist, auf den ich später zurückkommen werde, da er zur Enthauptung des Täufers führt. Die von Wilmotte zu dieser Stelle angeführten Parallelen: Greban (V. 11985—87, 11990—92, 12001—06 = Alsf. 730—38 und 741—44) ergeben sich ganz zwanglos aus der Situation, denn Herodias will in ihrer Empörung den Täufer vernichten; bei Greban kommt außerdem hinzu das Motiv der aus der Eitelkeit geborenen Furcht, daß sie aus ihrer königlichen Stellung verdrängt werden könnte, deshalb führt auch Greban sie aktiver ein als alle anderen Spiele. Ich glaube eher, daß Alsf. wohl das Motiv des Dialoges als solches gedächtnismäßig aus Greban in sein Spiel übertragen haben könnte, als daß an einen direkten Einfluß zu denken ist. Andererseits war die Einführung eines solchen Zwiegespräches gegeben durch die vorangehende Unterhandlung zwischen Herodias und Sathanas.

Ich vermute auch, daß die beiden Diener in der Alsf. Verhaftungsscene unter französischem Einfluß entstanden sind, nicht etwa, daß Alsf. hier eins der französischen Spiele als direkte Vorlage benutzt hätte, aber er kannte sie mit ihren dem Leben abgelauschten Dienerrollen, und bei der Arbeit wurde er unwillkürlich von diesen Reminiszenzen geleitet. Sehen wir daraufhin die französischen Spiele durch, so fällt uns zunächst die ganz eigentümliche Ausgestaltung der Gefangennahme in Semur auf. Unmittelbar nach der Taufe ergreifen den Prediger zwei Männer, Beric und Nachor. Sie fragen ihn, woher er das Recht habe, so zu predigen, sie schimpfen, höhnen und schlagen ihn, Beric reißt ihm sogar die Haare aus. Die Angst, daß er ihnen entwischen könnte, findet sich in Alsf. V. 804—11 und in Semur V. 3646 und V. 3648 f. und erklärt sich wohl aus der Situation. Reminiszenzen an die Geißelung Christi und an die Kreuzigung finden sich in V. 3660 f., V. 3650 f.

Alsf. weicht darin ab, daß Sreddel und Quancz nach dem friedlichen Täufer ausziehen wie nach einem gemeingefährlichen Verbrecher und in der köstlich humorvollen Ausgestaltung dieser Scene, außerdem darin, daß die beiden auf Geheiß des Herodes Johannes gefangen nehmen, während die

beiden Juden in Semur es aus eigener Initiative tun, denn sie schleppen ihn jetzt vor den Vierfürsten und klagen ihn an, daß er eine andere Lehre predige als die ihre. Damit wird die Gefangennahme unter einen ganz andern Gesichtspunkt gerückt und steht eigentlich gar nicht mehr, wie E. Roy fälschlich meint, unter dem Einfluß von Marc. 6, 7; denn als Herodes ihn fragt, ob er ein Apostel sei, wirft er ihm erst seine Sünde vor und wird nach den aufhetzenden Reden der Herodias in den Kerker geworfen. Das Urteil soll nach der Spielanweisung vor V. 3679 von den Pharisäern, also offenbar von Beric und Nachor, vollzogen werden. Töten will Herodes ihn noch nicht, er will sich die Entscheidung über das Schicksal des Täufers bis zu seinem Geburtstag vorbehalten.

Anklänge an Alsf. zeigen sich entschieden in der Art und Weise, in der die Gefangennahme vor sich geht sowie in der Idee, daß sie sich nicht am Hofe und in der Gegenwart des Herodes abspielt, wie es in den anderen Dramen der Entwickelung gemäß geschieht, wo er einfach von dem Knecht abgeführt wird. In Arras besorgt das der „apariteur", der nicht auf die kummervollen Reden des Johannes über Herodes achtend, ihn mit einer höhnischen Bemerkung in den Kerker wirft (V. 6814 f.), dem Herodes den Vollzug des Urteils meldet und von ihm gelobt wird. Dies letzte Motiv findet sich auch in Alsf., ohne daß von einer gegenseitigen Beeinflussung die Rede sein könnte, da es durch die höfische Etikette in Deutschland und in Frankreich gegeben war. Erweitert wird es in Alsf. dahin, daß auch die Mulier den beiden Knechten ihren Dank ausspricht und sie ihrer Huld versichert, worauf beide echt höfisch abschiednehmend ihre Reverenz vor dem Königspaar machen.

Greban nimmt Gelegenheit vor dem Befehl zur Gefangennahme eine köstliche kleine Scene zwischen Herodes und Grongnart einzuschalten, der außer dem Amt eines Henkersknechtes auch das eines Hofkochs und königlichen Haushofmeisters versieht. Auf den Anruf des Herodes antwortet er mit einem: „Hola", worauf der König ihn wegen seines despektierlichen Tones schilt V. 10832 f.:

Quelle orde beste!
c'est bien répondu à l'honneur, n'est pas?

So könnte auch ein Molièrescher Hausherr seinem Diener den Kopf zurechtsetzen. Und köstlich ist auch die Entschuldigung des Grongnart V. 10834 ff.:

„ma narine
estoit au pot à la cuisine,
si ne vous entendoye point."

Die Verhaftung und Meldung der Ausführung erfolgt dann bei Greban-Jean Michel wie in Arras; Jean Michel erweitert nur die Rede des Grongnart, mit der er den Johannes in den Kerker abführt, um einige unverschämte Verse; und Greban fügt eine Rede des Johannes ein, in der dieser sich der göttlichen Macht befiehlt (V. 10843—44), und eine Rede der Herodias, die, indem sie vorausdeutend die künftigen Ereignisse vorwegnimmt, den König zur Fröhlichkeit ermuntert, denn sie werde schon für die Beseitigung dieses lästigen Menschen sorgen.

Chronologisch vorgehend bringen jetzt die deutschen Spiele die Sendung der Jünger des Johannes an Jesus, eine Scene, auf die die französischen Mysterien verzichten, und die deshalb hier nur kurz erwähnt werden möge. Grundlegend für Alsf. und H., die diese Scene aufweisen, ist Matth. 11, 2—19 und Luc. 7, 18—35 sowie der Text der Frkf. R. Diese nennt die Gesandten einmal vor V. 77 = discipuli und vor V. 76 und 79 = discipulus; wahrscheinlich schwebten Baldemar von Peterweil also getreu der biblischen Tradition zwei Jünger vor, wie sie auch H. kennt, der sie als „Einn Jüngher" oder „Einer" bezeichnet. Alsf. benennt vier Jünger mit den Namen der Apostel. H. stellt dieser Sendungsscene noch einen Auftritt voran, wo Matthäus, Bartholomäus und Symon zu Johannes gehen, und Bartholomäus ihm verkündet, daß ein großer Prophet erstanden sei, der viel Wunder tue, unmittelbar im Anschluß an die vorangegangenen Scenen; das Volk sage von ihm, er sei Christus. Darauf schickt Johannes seine Jünger zu dem Herrn, gleichsam um sich zu vergewissern. In der Jüngersendung selbst fügt H. V. 716—18 nach Luc. 7, 22—23 über Alsf. und die Frkf. R. hinaus hinzu und außerdem die Predigt Jesu über Johannes nach Luc. 7, 24—28; ferner benutzt er die Verse Luc. 7, 29, indem er einem für alle das Bekenntnis der Größe des Propheten in den Mund legt, und Luc. 7, 30, wo Sabba für die Pharisäer und Schriftgelehrten eintritt, die Rede des Herrn für erlogen erklärt und Rache gelobt (V. 759 f.), eine Drohung, die an den Ausgang der Judensendung erinnert. — Eine unbedeutende Erweiterung der Rollenverse zeigt an dieser Stelle Alsf. V. 862—67 in der Rede des

Symon, der die Rückkehr der Jünger zu dem Meister motiviert. Wichtig erscheint mir an dieser Stelle die abschließende Spielanweisung in Alsf. hinter V. 877, nach der die Jünger schüchtern an ihrem früheren Ort bis zur Enthauptung verharren und dann den Leichnam zu Grabe tragen. Eine Scene, die an diese erinnert, zeigt sich in den französischen Spielen nur in dem 1. Fragment von Auvergne in der Unterhaltung des Johannes mit seinen Jüngern über Jesus (E. Roy S. 360); im Anschluß daran verkündet der Täufer ihnen seinen Tod und fordert sie zur Nachfolge des Herrn auf.

Wir nähern uns damit der Erfüllung des Schicksals des Vorläufers Jesu bei dem Gastmahl des Herodes. Doch bevor wir zu diesem selbst übergehen, bleibt noch die Betrachtung zweier Scenen in den französischen Passionsspielen, die damit in unmittelbarem Zusammenhang stehen: die Unterhaltung zwischen Herodias, deren Tochter und der Hofdame in Semur und der schon früher erwähnte Dialog zwischen Herodes und Herodias bei Greban-Jean Michel.

Die première damoiselle stellt sich in Semur den beiden königlichen Frauen gegenüber sehr energisch auf die Seite des Johannes. Sie drückt ihre Verwunderung aus über die Grausamkeit der Herodias, die jenen ehrenhaften Mann so haßt, daß sie ihn trotz der Zuneigung des Herodes für ihn ins Verderben bringen wird. Herodias befiehlt ihr zu schweigen, und hier ist es auffälligerweise die Tochter, die schwört, daß der Täufer sterben soll (V. 3705 f.), trotzdem sie eigentlich nur insofern Grund dazu hat, als sie sich eins mit der Mutter fühlt. Das Fräulein weiß merkwürdigerweise auch schon im voraus, daß die Herodiastochter um das Haupt des Johannes bitten wird. Wir haben hier also in dieser ganz selbständigen Erweiterung von Semur, die weder in Deutschland noch in Frankreich nachgewirkt hat, im Munde einer von dem Verfasser frei erfundenen Persönlichkeit eine Vorwegnahme, nach der uns die ganze spätere Scene, wo die Tochter die Mutter wegen des Wunsches um Rat fragt, als eine reine Farce anmutet. Wir können uns nicht wundern, wenn die mit „garce tresorde, avoultire“ angeredete Herodiastochter der damoiselle sehr energisch den Mund verbietet, worauf diese ihrer Herrin alles Schlechte wünscht, damit Johannes gerettet werde. E. Roy (a. a. O. S. 69) sieht in dieser ganzen Scene eine Satire auf die Zustände am burgundischen Hofe, aber m. E. ist die Annahme solcher Beziehung auf die Zeit-

verhältnisse hier nicht nötig, denn Schimpfscenen sind den Franzosen von jeher Bedürfnis gewesen; man vergleiche nur das Schimpfen der Lavinia und ihrer Mutter in dem Roman d'Enéas.

Die zweite Sonderscene, die wir hier zu beleuchten haben, ist von größerer Bedeutung, weil sie für die weitere Entwickelung des Spieles wichtig wird: Greban 11985—12030. Herodias hat in ihrem großen Haß auf den Täufer dessen Untergang geschworen, weil er sie aus ihrer königlichen Stellung verdrängen will. Herodes ist zaghaft, denn er fürchtet einen Aufstand des Volkes: „le peuple l'ayme forment" (V. 11997). Herodias besteht trotzig auf ihrem Wunsche: „jamès au cueur n'aray joye" (V. 12006). Jean Michel, der diese Unterredung erst nach der ergangenen Einladung stattfinden läßt, benutzt hier die Gelegenheit, die Herodias eine lange Rede halten zu lassen: sie sei ebenso vornehm wie seine erste Gemahlin, die Tochter des Königs Aretas von Arabien, die er außerdem jetzt doch nicht wiederholen könne. Sie erzählt ihm noch einmal den ganzen Hergang ihrer sündhaften Verbindung. Als Quelle benutzt Jean Michel hier den Josephus: Geschichte der Juden Buch XVIII Kap. 7: Herodes war lange mit der Tochter des Aretas vermählt, als er auf einer Reise nach Rom in einer so heftigen Leidenschaft zu Herodias, der Frau seines Oheims, entbrannte, daß er versprach, sie sofort nach seiner Rückkehr zu heiraten und seine rechtmäßige Gemahlin zu verstoßen. Diese entdeckte den Betrug, schwieg aber und bat um die Erlaubnis, sich nach der Feste ihres Vaters Machera, die auf der Grenze beider Gebiete lag, begeben zu dürfen. Herodes gewährt nichtsahnend ihre Bitte, und sie wird von dort aus sicher zu ihrem Vater geleitet, dem sie den Verrat des Herodes entdeckt. Da sich außerdem Grenzstreitigkeiten ergeben hatten, kommt es zum Kriege, in dem das Heer des Herodes vollkommen vernichtet wurde. Die Juden glaubten, daß das eine Strafe für die Hinrichtung des Johannes war. (cf. oben S. 9) — Bei Greban zögert Herodes noch immer, ein vernichtendes Urteil zu fällen und meint ausweichend, es werde sich vielleicht bei der Feier seines Geburtstages eine Gelegenheit finden, den Täufer zu beseitigen. Da entwirft Herodias vor dem König ihren hinterlistigen Plan: ihre Tochter soll bei dem Fest tanzen, Herodes soll ihr eine Bitte gewähren, und sie will sie veranlassen, das Haupt des Johannes zu erflehen. Herodes ist einverstanden, und damit ist

von vornherein auch bei ihm das Schicksal des Johannes entschieden, sodaß seine später an den Tag gelegte Trauer bloße Heuchelei ist. Dieses abgekartete Spiel ist außer von Jean Michel in keins der deutschen oder französischen Spiele übernommen worden. Es ist aber auch nicht ganz Grebans eigene Erfindung, sondern stammt nach E. Roy S. 215 aus Beda und Nicolaus von Lyra. Letzterer gibt S. 253 zu Matth. 14, 9 folgende Erklärung: „Hoc tantum fuit secundum apparentiam ad reprimendum populi seditionem. Quod primo patet quia voluit eum primo occidere, sed retardatus fuit tantum ex populi timore. Secundum quia si vellet eum vivere, non interfecisset eum propter iuramentum, quia in promissione facta in generali etiam cum iuramento non intellegitur aliquid illicitum sub obligatione cadere cuius modi erat interfectio Johannis. Tertio quia non est verisimile quod propter saltationem unius puellae promisisset sub iuramento etiam medietatem regni sui dare, ut habetur Marc. 6. Et ideo credendum est quod totum fuit fictitium ut haberet occasionem apparentem interficiendi Joannem. Ita enim ardebat libidine in Herodiadem quod voluit fingere tantam malitiam. Et ideo quod sequitur: „et contristatus est rex propter iusiur“ totum est intellegendum secundum apparentiam ad reprimendum populi seditionem. Et eodem modo exponendum est de ista materia quod dicitur Marc. — S. 544: Hanc sententiam tenet Beda super locum istum.“ Das war für Greban die Grundlage, von der aus er zu der Erfindung jenes abgekarteten Spiels zwischen dem Königspaar schritt, von dem seine Quelle selbst nicht berichtet.

In dem Eingang der Gastmahlscene gehen Alsf. und H. über die Frkf. R. hinaus und nach Zimmermann auf eine gemeinsame Grundlage, der Alsf. näher steht als H. Aber gerade an dieser Stelle hat H. eine Erweiterung, die m. E. auf seine Kenntnis der französischen Spiele zurückzuführen ist: Herodes schickt seinen Knecht aus, um die Freunde zu seinem Geburtstagsfest einzuladen; dieser erklärt sich bereit zur Ausführung des Befehls, bringt die Einladung bei den Freunden des Königs vor, einer von diesen antwortet dankend für alle und veranlaßt die andern zum Mitgehen. Herodes begrüßt sie und fordert sie zum Essen und zur Fröhlichkeit auf. Diese Einladung, die in ihrer Ausführung ganz spielmännisch anmutet, fehlt in Alsf. Aber die französischen Spiele zeigen gerade an dieser Stelle große Erweiterungen. Und eben weil sich hier in H., das sich sonst recht unselbständig entweder

an seine Frkf. Vorlage anschließt, wie aus der Benutzung der Rollenverse hervorgeht, oder genau dem evangelischen Texte folgt, diese Uebereinstimmung mit den französischen Spielen findet, müssen wir annehmen, daß der Verfasser diese Spiele kannte, sie allerdings nicht ausschrieb, sondern nur die ihm im Gedächtnis gebliebenen Motive verwertete, wie uns seine den französischen Dramatikern weit nachstehende Kunstfertigkeit verrät. Denn mit besonderer Liebe gestalten unsere westlichen Nachbarn alles das aus, was sich auf das Gastmahl, die Geselligkeit bezieht. So zunächst die Einladung. Ganz aus dem Rahmen eines Passionsspiels fällt diese Scene eigentlich in dem Spiel von Semur. Trottemenu, der in der Spielanweisung auch (vielleicht abkürzend) Trottim oder Trottin genannt wird, bekommt den Auftrag, die Freunde des Herodes zu dem Geburtstagsfest zu laden, stärkt sich auf dem Wege aus seiner Flasche (V. 3740 ff.) und begibt sich zunächst zu Golias, wo er eines guten Empfangs sicher ist. Der geht ihm entgegen, fragt, woher er komme, erkundigt sich nach dem Ergehen und den Wünschen des Herodes, nimmt dankend die Einladung an, und während der Bote weiter zu Josaphas eilt, fordert er seinen miles Gaudim auf, sich bereit zu machen zu der Fahrt an den Königshof. Josaphas denkt zunächst, es handle sich um eine Kriegsfahrt und befiehlt, als er von dem bevorstenden Fest hört, seinen beiden Rittern Pharaon und Pinceguerre, sich würdig darauf vorzubereiten. Den Namen des letzteren entlehnt der Verfasser von Semur aus dem Spiel von Ste. Gen. oder aus dem Théophile von Rutebueuf; in dem ersteren liegt nach E. Roy S. 83 eine unbestimmte Erinnerung an einen Kommentar zum Marcus-Evangelium vor: „Si mortalium Herodes et Pharao leguntur diem natalis sui gaudiis festivis celebrasse sed uterque rex infausto auspicio festivitatem suam sanguine foedavit“ oder an andere Legenden. Trottemenu zieht also hier aus wie ein Herold, der die Vasallen seines Fürsten zum Turnier entbietet. Er kehrt zurück an den Königshof, richtet aus, was er erreicht hat, Herodes drückt ihm seine Zufriedenheit aus und rät ihm, sich nach der Anstrengung zu stärken. Beachtenswert ist ferner, weil es von den andern Spielen abweicht, daß sich der Verfasser Herodes und seine Freunde als Mohammedaner vorstellt. — Wie zu einem Turnier zieht auch Golias mit Gaudim aus: sie kommen in das Land des Herodes, sehen den geschmückten Königspalast, (ein Zug, der

sich mehrfach in dieser Scene findet: der Ankömmling sieht von weitem sein Ziel und macht darauf aufmerksam), steigen die Stufen zu ihm hinan, begrüßen den Fürsten und werden von ihm freudig aber echt konventionell willkommen geheißen: sie kämen aus dem Lande, das er am liebsten habe, und Golias müsse sich deshalb gleich neben ihn setzen. Beide versichern ihn ihrer Dienstbereitschaft, besonders nachdrücklich Gaudim (V. 3895 ff.).

Auch Josaphas treibt seine Ritter zur Eile an, weil nur noch drei Tage Zeit sind. Mit köstlicher Frische und Lebenswahrheit ist hier der Pinceguerre geschildert, der sich sehr auf das Fest freut: „Volontiers la feste verrons et bien dansier“ (V. 3914 f.) und sich deshalb besonders schön zu machen scheint, denn er schickt die andern einstweilen voran. Als Josaphas das überfüllte Haus sieht, fürchtet er schon, zu spät zu kommen, wird aber doch von Herodes freundlich begrüßt und aufgefordert, mit seinen beiden Gefolgsleuten neben Golias Platz zu nehmen. Wir sehen auch hier die feine Beobachtung der Etikette: der miles muß sich hinter seinen Herrn stellen (V. 3836 f.), die beiden Ritter nehmen an der Hoftafel teil.

Diese ritterlich-höfische Erweiterung findet sich allerdings nur in Semur, aber auch Arras spinnt das Einladungsmotiv aus. Hier sollen die pers von Galliläa zu der Feier gebeten werden, und der Messager sagt erst vor dem König sein Sprüchlein auf, mit dem er die Freunde seines Herrn zu dem Gastmahl entbieten will (V. 7098 ff.):

„Oez, oez!
Tout environ et escoutez,
de par le roy de Galilée
fay assavoir que la journée
de son natal soyent venant
dessoubs luy, soyent chevaliers,
princes, ou ducs, ou escuiers.“

Hier also wird der Bote zum Ausrufer, wie es in den großen mittelalterlichen Städten üblich war. Die Fürsten erscheinen, werden von Herodes begrüßt und zu Tisch geladen. — Bei Greban fehlt diese Scene; wir erfahren nur in dem Gespräch mit Herodias, daß der König die Absicht hat, seine Freunde zum Feste zu laden, der Beginn des Gastmahls (V. 12031 ff.) setzt aber ihre Anwesenheit schon voraus, ohne daß eine Einladung vorangegangen wäre. — Jean Michel aber entlehnt das Motiv und dessen Ausführung aus Arras (L. Paris S. 113):

„Va pour le jour de ennuyt
publier par les carrefours
que je tiens demain mes grands jours
et que tous seigneurs qui vouldront
me faire l'honneur, seront
demain receuz a mon palais a disner."

Die Rolle des Boten wird bei ihm noch etwas weiter ausgestaltet: er hat sich die Einladung in einer Rolle aufgeschrieben und liest sie nun laut vor. Als er fertig ist (Icy reploye Grongnart son role), preist er seine Geschicklichkeit zu solchen Aufträgen noch etwas an. L. Paris charakterisiert ihn a. a. O. S. 112: „Grongnart est un drôle d'une assez plaisante espèce, fanfaron de crime, voleur, ribleur et mauvais loustic comme la plupart des coupe-jarets que l'auteur a introduits." — Aus der Beliebtheit dieses Motivs in Frankreich und der daraus entsprungenen liebevollen Ausgestaltung und aus dessen vereinzeltem Vorkommen in H. gegenüber den übrigen deutschen Spielen glaube ich auf eine Entlehnung desselben aus Frankreich schließen zu dürfen.

Alsf. steht innerhalb der deutschen Spiele vereinzelt da mit der Vorbereitung des Gastmahls und den höflichen Komplimenten, mit denen Herodes seine Gäste, die nur aus seinem „hoibegesinde" bestehen, zu Tisch lädt, und ich meine, daß auch hier ein Blick zu unsern westlichen Nachbarn uns verrät, wo wir die Quelle zu suchen haben, aus der der Verfasser für die Ausgestaltung dieser Scene schöpfte. In Alsf. verkündet Herodes dem Truchseß seine Absicht, seinen Geburtstag festlich zu begehen und befiehlt ihm, den Tisch zu bereiten mit Wildbret, Fisch, „schonebrot" und gutem Wein. Dieser veranlaßt daraufhin die andern Diener, ihre Pflicht zu tun. In der folgenden Spielanweisung geschieht die Vorbereitung für das Fest, und mit der Begrüßung seiner Frau, ihrer Tochter und des ganzen Hofgesindes leitet Herodes das eigentliche Festmahl ein. Er fordert alle zum Essen auf, keiner soll sich zieren. Die Mutter erhebt sich darauf von ihrem Standort, fühlt sich sehr geehrt durch die Einladung und will alles Leid vergessen, wohl eine Anspielung auf Johannes; auch für ihre Tochter und den ganzen Hof spricht sie ihren Dank aus. Herodes ist in der fröhlichsten Stimmung und ruft noch einmal alle zu ihren Plätzen.

Die Franzosen räumen der Vorbereitung zu den Gastmählern stets einen Platz in ihren Spielen ein. In Semur

bereiten Marque und Jaquemart das Fleisch und das Waschwasser vor (das Motiv des Waschens vor dem Mahle kennen auch Greban und Jean Michel), und Marque, der eine Art Haushofmeisterrolle zu spielen scheint, gibt Jaquemart den Befehl zum Auftragen. Eine analoge Erscheinung haben wir in Alsf., wo auch Troxes den Befehl an die andern Diener weitergibt. — Der Haushofmeister bei Greban, Grongnart, wird jetzt auch wieder in Bewegung gesetzt. Er meldet, daß alles bereit ist (la viande grant et menue, V. 12031), eine Stelle, die Wilmotte in Parallele stellt zu Alsf. V. 898; aber in Alsf. sind es die Worte des Herodes, der die Aufforderung daranschließt, sich mit zu Tisch zu setzen, bei Greban die des Dieners, der das Bereitsein der Tafel meldet, an der man nur auf den König wartet. Der zufällige wörtliche Anklang ergibt sich so zwanglos aus der Situation, daß man m. E. nicht von einer Beeinflussung sprechen darf. Als darauf der conte Rodigon sich bescheiden zurückhält (V. 12038), fordert ihn Grongnart im Gegenteil sehr zur Eile auf, da sonst das Essen verdürbe, wieder ein dem Leben entnommener Zug, der zeigt, wie realistisch die Franzosen bei der Darstellung dieser Nebenhandlungen verfahren: diese verhältnismäßig große Selbständigkeit des Dieners im Gegensatz zu der höflichen Bescheidenheit des Gastes. So wie Rodigon benimmt man sich heute noch in Gesellschaft. — Auch die Passion von Auvergne (cf. die Analyse bei E. Roy S. 361) betraut zwei Diener, Tourchfaveau und Pinselardon, mit der Vorbereitung des Mahles, die dabei nicht unterlassen, sich an dem Wein gütlich zu tun.

Auch das Motiv der Teilnahme der Herodias an dem Mahle ist m. E. von Alsf. aus Frankreich übernommen, und zwar hat vor allem Arras eingewirkt. Hier bittet der zweite Fürst, daß sich Herodias mit zu Tisch setzen möge, Herodes lädt seine Gemahlin an seine Seite, die sich vornimmt, allen in der Fröhlichkeit mit gutem Beispiel voranzugehen, eine Anregung, die Alsf. verwertet, indem er den König seine Gemahlin selbst zur Teilnahme an dem Feste auffordern läßt. Ich glaube um so eher an den französischen Ursprung dieses Motivs, da es in allen jenen Spielen mit Ausnahme von Greban vorkommt: in Semur bittet Herodes seine Gäste, neben sich und seiner Gemahlin Platz zu nehmen; in Jean Michel: „Icy se assient le roy et la royne et la fille", während in H. nichts davon erwähnt wird, und aus der Spielanweisung der

Frkf. R. vor V. 85: „Hoc dicto puella vadat ad matrem eius, que specialiter cum dominabus sedeat“ eher das Gegenteil hervorgeht. Auch jene höflichen Komplimente zwischen Herodes und seiner Gattin vor dem Beginn des Mahles können wir auf französischen Einfluß zurückführen, wenn es sich dort auch meist um den Austausch solcher Phrasen zwischen Herodes und seinen Gästen handelt: so in Semur V. 3942—47 und 3972—88, wo sich auch Herodias daran beteiligt; so bei Greban V. 12043—56, wo sich wieder jene refrainartigen Wiederholungen finden, die ich oben anläßlich der Taufe der Juden schon erwähnt habe. Besondere Mühe verwendet Jean Michel auf diese Scene. Er führt eine Menge der Gäste namentlich auf und beschreibt uns deutlich die Tischordnung: „Icy se assient Rodigon, Jayrus, Nicodesme, Pharès et Abiron en une autre table et sonnent les ménestriers;“ und ferner heißt es in der Analyse des L. Paris S. 118: „Nicodême, Jayrus et Rodigon, tout en mangeant ne cessent de louer la belle ordonnance du repas.“

Im Folgenden betreten wir den Boden des Marcus-Evangeliums Kap. 6, 19 ff., das für den Johannestag vorgeschrieben ist. Interessant ist es zu beobachten, wie die einzelnen Verfasser sich bei der Einführung des Tanzes der Herodiastochter verhalten, wo ihnen das Evangelium Marc. 6, 22 nur die Tatsache bot, daß die Tochter der Herodias hineintritt und tanzt. Die Frkf. R. begnügt sich dementsprechend mit der dürftigen Erklärung in der Spielanweisung vor V. 83: „filia coram discumbentibus saltet et ludat corizando.“ In Alsfeld wird die Scene eingeleitet durch die Sequenz: „Meretrix suadet“ (cf. Kehrein a. a. O. S. 252, Nr. 352, 14 und 15), die, wie Zimmermann richtig zeigt, nicht für Alsf. paßt (freilich auch nicht für H. und die Frkf. R., wie Zimmermann behauptet), denn hier ist es der König, der die Tochter zum Tanz auffordert, indem er ihr als Belohnung die Gewährung jedes Wunsches verspricht. Daß die Aufforderung von Herodes ausging, lag deshalb nahe, weil das Mädchen mit bei Tische weilte. Die filia kommt der Bitte des Königs nach; ihr Tanz „dissolutis manibus“ ist eine Huldigung, ein Geschenk für den Fürsten.

In Semur wird die Herodiastochter Esglantine auf Befehl des Königs herbeigeholt, und nach ihrem Gruß fordert er sie zu Gesang und Tanz vor der Gesellschaft auf, indem er ihr ein Geschenk in Aussicht stellt. Sie kommt seiner Bitte nach, singt (V. 4015 ff.) ein volkstümliches Liedchen und tanzt einen

maurischen Tanz, ganz folgerichtig der Auffassung des Verfassers, der, wie oben S. 37 erwähnt, Herodes und seinen Hof als Mohammedaner betrachtet. Derselbe Tanz wird auch bei Jean Michel erwähnt und in dem Spiel von Auvergne, wo auch der wirkungsvolle Einzeltanz wegfällt und abgeändert wird: „la fille va inviter ses danseurs, l'écuyer Tropsavance et l'amoureux Mitoart, qui se retirent à l'écart in parte secreta pour changer leurs costumes de cour contre des habits moresques," wonach also die Auffassung eines maurischen Königshofes aufgegeben ist (cf. E. Roy S. 361). — Daß die Aufforderung zum Tanz von Herodes ausgeht, braucht von Alsf. nicht aus einem französischen Spiel übernommen zu sein; das Motiv lag so nahe, daß beide Verfasser unabhängig voneinander darauf kommen konnten.

In H. und in Arras kommt die Tochter selbst auf den Gedanken, Herodes und seine Gäste, während sie „still schweygende essen", zu unterhalten. In H. berät sie darüber mit der Mutter, die ihr zu dem Tanze rät. Beide ziehen schon ein etwaiges Geschenk in Erwägung (V. 812). In Arras überlegt sie es sich in einem Monolog, tritt mit höfischem Gruß vor den König, ihre Mutter und die anwesenden Fürsten und teilt ihren Vorschlag mit. Nach einer captatio benevolentiae und einer höflichen Aufforderung des Herodes (V. 7164—65) spielt sie zunächst die Harfe oder ein anderes Instrument und läßt darauf den Tanz folgen. Hier wird sie nicht durch die Aussicht auf das Geschenk geleitet und zeigt darin eine wichtige Abweichung von H.

Bei Greban und Jean Michel (bei dem letzteren trägt die Tochter den Namen Florence), wo im Anschluß an Nicolaus von Lyra der Herodias eine bedeutende Rolle zufällt, ist sie es auch, die die Tochter zum Tanzen veranlaßt, wohl eingedenk der Verabredung, die sie vorher mit Herodes getroffen hat. Sie bereitet auch die Tochter darauf vor, daß der König ihr etwas versprechen wird, rät ihr aber, nichts zu erbitten, bevor sie sich mit ihr beraten habe. Der „maistre d'ostel" weist die Gäste auf das nun folgende „entremès" (V. 12077) hin, das Mädchen neigt sich höflich grüßend vor dem König und allen Anwesenden, und Herodes lenkt die Aufmerksamkeit seiner Freunde auf sie. Darauf folgt bei Jean Michel die Spielanweisung (L. Paris S. 119): „Icy commence à dancer et sonne le tabourin une entrée de Morisque; puis cesse ung petit, et la fille dance toujours cependant que les seigneurs

parlent.“ Auch hier also eine Ausgestaltung des Tanzes, die den deutschen Spielen fremd ist. — Im Spiel von Auvergne ist es ebenfalls die Mutter, die das Mädchen auffordert, sich zum Tanz zu schmücken.

Auch zu der Wirkung des Tanzes auf die Gäste, wie sie die französischen Dramatiker schildern, haben wir keine Parallele in den deutschen Spielen. Diese berichten nur von dem Eindruck auf Herodes, der ihr entzückt die Gewährung einer Bitte schwört, die Franzosen aber schildern den Eindruck, der durch den Tanz bei der Gesellschaft hervorgerufen wird. Arras tut das in der Rede des dritten und des ersten Fürsten (V. 7169—85), Greban in den begeisterten Worten des Grougnart, des Amphiarus, des Rodigon und des Herodes selbst (V. 12085—12101). Jean Michel führt hier ganz raffiniert noch einmal die Herodias ein, die den König auf die Schönheit des Mädchens aufmerksam macht. Zu einem ganz wilden und unzüchtigen Tanz wird hier die filia nach der Spielanweisung: „Icy commence ung tordion“ durch die Worte Abirons veranlaßt:

„Hardiment, gente damoyselle,
n' ayez point de vergogne ou honte.“

Auch in dem Spiel von Auvergne scheint nach der Äußerung von E. Roy: „La fille continue toujours sa morisque au milieu d'un cercle ébahi“ eine Schilderung der Wirkung des Tanzes auf die Gäste vorzuliegen.

Für die nun folgende Scene der Gewährung des Wunsches und der Beratung zwischen Mutter und Tochter bis zum Befehl des Herodes an den Henker folgen die deutschen wie die französischen Spiele im wesentlichen dem in der Bibel Marcus 6, 23 ff. vorgefundenen Text. Ich beschränke mich deshalb hier darauf, einige für die einzelnen charakteristischen Züge hervorzuheben. Für die Vergleichung der deutschen Spiele untereinander, (hier setzt auch der Text der Frkf. R. wieder ein, dem H. sehr nahe steht), verweise ich auf Zimmermann a. a. O. S. 129 und auf Gombert a. a. O. S. 17—18. Auffallend ist, daß die Tochter in Alsf. V. 986 tut, als wenn Johannes sie beleidigt hätte. Über die nochmalige Einführung des Sathanas cf. oben S. 30. Auch der Text von Semur folgt genau dem biblischen Vorbild; merkwürdig berührt uns V. 4050: „Affin qu'il laisse le prechier,“ der sich, da Johannes sich im Gefängnis befindet, nur auf eine etwaige Wiederholung der Strafpredigt gegen Herodes beziehen kann, wenn man ihn

wieder frei ließe. Die Begründung des Herodes am Schluß wirft ein grelles Licht auf seine leichtfertige Art und auf seinen sittenlosen Lebenswandel: er gibt den Befehl zur Enthauptung, obgleich er noch innerlich wegen der Güte des Menschen schwankt:

V. 4061: „Mes point ne veul trobler la feste."

V. 4066: „Marque, va ly copper la teste!"

lautet der lakonische Befehl. In Arras bittet die mit bei Tisch sitzende Herodias um die Erlaubnis, der Tochter einen Rat geben zu dürfen, und Herodes gewährt es ihr. Hier wie in der Frkf. R. und H. gibt Herodes seiner aufrichtigen Trauer in Worten Ausdruck (V. 7228 ff.). Alsf. begnügt sich mit einer sehr ausdrucksvollen Spielanweisung: „Herodes hac petitione audita inclinans caput tristis incedat et tandem levato capite dicit," an die sich unmittelbar die Gewährung und der Befehl zur Enthauptung anschließen. Dieser Ausdruck der Trauer nur durch Gebärden wie in jener Spielanweisung setzt einen geschickten Dramatiker aber auch einen geschickten Schauspieler voraus. In Arras bekommt darauf der Henker den Auftrag, den Propheten zu töten „soit tort ou droit" (V. 7243). — Bei Greban fehlt die Bitte der Tochter, sich mit der Mutter beraten zu dürfen, wir finden sie gleich bei den nächsten Worten im Gespräch mit ihr. Jean Michel schaltet vor der Bitte eine ganz hübsche Begründung ein: „Florence est encore émue de la danse et ne sait que demander," sie schauspielert hier also auch, denn sie hat vorher der Mutter das Versprechen gegeben, ohne ihren Rat nichts zu erbitten. Bei beiden findet sich die geheuchelte Trauer, wie sie sich aus dem Anschluß an Beda und Nicolaus von Lyra ergeben mußte, über die ich schon oben S. 36 gehandelt habe. Roher als in den andern Spielen stellt sich uns hier die Tochter dar, die schon die Schüssel vorbereitet hat (Marc. 6, 25), auf der sie das Haupt des Propheten empfangen will. Psychologisch sehr interessant ist es, daß Herodes sich hier zweimal selbst sehr nachdrücklich an sein gegebenes Versprechen erinnert, und, als ob er Angst hätte, daß jemand ihn davon entbinden könnte, gibt er schnell den Befehl zur Enthauptung, den Grongnart, der sich vorher schon (V. 12139—40) zum Vollzug des Urteils angeboten hat, bramarbasierend aufnimmt, wenn ihm auch vor der Heiligkeit des Mannes etwas zu grauen scheint (V. 12153 ff.). Bei Greban nehmen auch die Gäste Anteil an dem traurigen Geschick des Propheten. Andalus klagt (V. 12145—46) über

den Verlust für ganz Juda. — Jean Michel erweitert dies Motiv noch. Nicodemus und Jayrus sind entsetzt darüber, daß der Prediger enthauptet werden soll und machen kein Hehl daraus, während in Auvergne gerade die Ritter den König an sein gegebenes Wort binden. Psychologisch ganz fein führt Jean Michel noch einmal die Herodias ein im Verlauf dieser Unterhaltung, die nach der etwas preziös anmutenden Klage des Herodes fürchtet, daß er sein Wort zurücknehmen könnte und ihm deshalb noch einmal den Rücken stärkt.

Wenn für die eben behandelte Scene als Hauptquelle die biblische Überlieferung anzusehen war, so scheint mir doch in der Behandlung der Enthauptung des Johannes selbst in einigen Zügen entschieden der Einfluß unserer westlichen Nachbarn auf unsere deutschen Dramatiker eingewirkt zu haben, denn in der Frkf. R. fanden sie außer den Worten, mit denen der Henker mit einem geschmacklosen Vergleich der Tochter das Haupt überreicht und deren Triumph keine Anregungen.

In H. zieht der Henker aus im Vertrauen auf sein gutes Schwert V. 867 ff. Eine auffällige Sonderstellung unter den deutschen Spielen nimmt H. dadurch ein, daß das Mädchen mit dem Teller dem Henker in den Kerker folgt, ein Zug, den ich mir aus der Kenntnis der französischen Spiele erkläre. Denn auch in Semur fordert der Henker die Herodiastochter auf, den Teller hinter ihm herzutragen, auch in Arras ergeht an sie die Aufforderung zum Mitgehen; bei Greban erklärt sie sich selbst dazu bereit, das Haupt zu holen. Die Florence des Jean Michel scheut sich nicht, der Vollstreckung des Urteils beizuwohnen, ja, sie ermahnt sogar den Henker, schnell sein Werk zu tun, und wir sind erstaunt, in Grongnart mehr Menschlichkeit zu finden als bei ihr, denn er hat das richtige Gefühl, daß das eigentlich kein Anblick für eine Frau ist:

„Mais affin que vous n'ayez peur,
et que mal ne vous face au cueur
de veoir le sang humain espandre,
vous plaise ung peu plus loing attendre,
et j'auray tost fait mon explet;“

(L. Paris S. 123), eine Erweiterung, zu der Jean Michel vielleicht veranlaßt wurde durch Greban V. 12183—84, wo das Mädchen Grongnart um das Haupt bittet, weil sie es selbst nicht aufzuheben wagt. — Wenn auch Alsf. eine ähnliche Situation vorauszusetzen scheint, denn unmittelbar nach der Enthauptung überreicht der Henker dem Mädchen das Haupt, so wird ihre Gegenwart bei dem Vollzug des Urteils doch

nicht ausdrücklich erwähnt. Deshalb möchte ich das Motiv der Anwesenheit der Herodiastochter im Kerker in H. auf den Einfluß der französischen Spiele zurückführen. Möglich wäre allerdings auch, daß das Motiv der Malerei der Zeit geläufig war. Allerdings habe ich nur eine entsprechende Darstellung des Nicolaus Manuel Deutsch aus Bern (1488—1530) finden können (cf. Ernst Heidrich: Die altdeutsche Malerei. Jena 1909, 131. Abbildung), die dem Verfasser von H. wohl kaum bekannt gewesen sein dürfte. Wenn der Maler aber in den traditionellen Bahnen wandelte, so könnten wir schließen, daß auch der H. Dichter derartige bildliche Darstellungen kannte. Ein sicheres Ergebnis läßt sich aber nicht feststellen.

Von besonderem Interesse ist auch ein Vergleich des Verhaltens der Henker dem Johannes gegenüber in den deutschen und französischen Spielen. Alsf. betraut Sreddel, der auch der Hauptmann bei der Gefangennahme war, mit der Vollstreckung des Urteils. Dieser ist gern dazu bereit (V. 1005): „solde ich en zulegen also eyn hoen," ein Vergleich, der vielleicht durch Frkf. R. 93 veranlaßt ist. Er ruft Johannes aus dem Kerker heraus, teilt ihm das Todesurteil mit (V. 1013), heißt den Täufer niederknien, befiehlt ihn ganz gutmütig der Gnade Gottes (V. 1016), tötet ihn und überreicht der Jungfrau das Haupt. In H. erfolgt die Enthauptung nach einer kurzen Ankündigung des Urteils durch den Knecht, der der Herodiastochter den Kopf mit den der Frkf. R. entnommenen Versen aushändigt. — Bei dieser Scene verweilen die Franzosen länger und gestalten sie ganz typisch aus. Semur schickt ihr einen Streit zwischen dem Henker, der auf Befehl des Herodes handelt, und dem Kerkermeister Rifflart voran, der aus Sympathie für seinen Gefangenen die Tür nicht öffnen will. Auf die Verkündigung des Urteils folgt vor der eigentlichen Enthauptung ein kurzes Gebet des Johannes. Dieses Motiv kennen auch Arras und Greban-Jean Michel, wo Johannes es sich als letzte Gnade erbittet; den deutschen Spielen ist es fremd. In Arras kommt eine andere Stimmung dadurch in die ganze Scene, daß Johannes sich freut, als Märtyrer sterben zu dürfen. Die Verse 6486 f:

„Mon esprit recommande à toy
pour le mettre in manus tuas"

erinnern uns an Jesus am Kreuz. In dem Gebet bei Greban, das der Henker ihm gewähren will, wenn er sich dabei etwas beeilt („j'ay a faire en aultre pays," V. 12168), spricht er offen

noch einmal über seinen Beruf als Vorläufer Christi und erfleht Gottes Gnade (V. 12171 ff.), eine Stelle, die wieder durch ihre kunstvolle Strophenform auffällt: gegenüber den vorher fortlaufenden Achtsilber-Reimpaaren Zehnsilber, zum Schluß zweimal durch Viersilber unterbrochen mit den Reimen: a a b a a b b a a b b a. Eine Bemerkung, die an die Frkf. R. V. 93 gemahnt, findet sich bei Greban V. 12185—86 und bei Jean Michel:

„Or, tenez, portez la bouillir,
rostir ou faire des pastez;"

aber von einer gegenseitigen Beeinflussung kann deshalb nicht die Rede sein, weil die Sache auf beiden Seiten wesentlich anders liegt: im Deutschen handelt es sich um eine an eine sprichwörtliche Redensart anknüpfende Bezeichnung für das Töten, während im Französischen eine wirkliche Rohheit der Gesinnung zum Ausdruck kommt. — Erwähnung verdient hier wegen seiner ganz abweichenden Ausgestaltung das Spiel von Auvergne, wo der Henker Malferas der Sitte gemäß den Propheten vor der Enthauptung um Verzeihung bittet; zu diesem Motiv findet sich in Deutschland und Frankreich keine Parallele.

Nur bei Greban meldet Grongnart den Vollzug des Befehls, und bezeichnend sind die Worte, mit denen der König abschließend mit der ganzen Sache fertig wird, und die seinem heuchlerischen und leichtfertigen Wesen ganz entsprechen, denn wir können auch sie nur als Lüge auffassen, damit ihm Grongnart nicht in seine Karten schaut (V. 12219—20):

„Il me poise moult de l'edict;
mais il n'est douleur qui ne passe."

Der Herodes des Jean Michel wird doch etwas stärker von Gewissensbissen gepackt (L. Paris S. 126):

„Haine mortelle
il avait encontre de nous;
mais il est devant tous
mis en ung estat très piteux."

Den Triumph der Tochter über das Haupt kennen nur die deutschen Spiele, H. läßt sie ihm sogar vor dem Volke, nicht nur vor dem König und seinen Gästen Ausdruck geben. Dort enthält sie das Haupt auch dem Herodes vor und will es nur der Mutter ausliefern. An dieser Stelle haben die französischen Spiele eine ihnen eigentümliche Erweiterung. Herodias läßt ihre Wut noch an dem Toten in Worten und in Taten aus, indem sie scheltend das Haupt mit einem Messer durchstößt;

so in Semur, wo sie sich dabei aber doch eines unheimlichen Gefühls nicht erwehren kann (V. 4125—26):

„Las! je croy qu'il m'a enchantee.
Certes, trestout le cueur me fault;"

so auch in Arras, wo sie sich gegenüber dem Vorwurf des Herodes (V. 7341) mit ihrer großen Wut entschuldigt und befiehlt, das Haupt hinauszutragen; so bei Jean Michel, nicht aber bei Greban, der auf diese Rohheit verzichtet und sich mit dem Schelten begnügt (V. 12189 f.).

In Alsf. (V. 1039) will Herodias das Haupt des Johannes „schigken uff eyn ende," in H. will sie es in ein tiefes Wasser versenken. Hier berühren uns auffallend die Verse 895 f.:

„Sehe hin, thu es jnn deinen behaltt,
das nitt werdt genomen mitt gewaltt"

im Munde der Tochter und V. 900 ff.:

„Das nymmer kein mensch finden mag
ich will meynen vleys nitt sparenn
das hewbt will jch woll bewarnn"

im Munde der Herodias. Zu diesen Versen möchte ich in Parallele stellen das Spiel von Jean Michel. Herodes ist nach dem Aufbruch der Gäste doch von Angst gequält: „bien des gens en seront courroucés, il était un homme saint et digne." Herodias versucht vergeblich, ihn zu beruhigen. Am meisten fürchtet er die Auferstehung des Propheten (cf. Marc. 6, 16, wo er Jesus für den auferstandenen Johannes hält) und um sie zu verhindern, soll der Körper in Macheronte, das Haupt in Jerusalem bestattet werden und zwar so gut „que jamais n'en oyons nouvelle" (L. Paris S. 216; cf. auch E. Roy S. 289, der dieselbe Auffassung in der Legenda Aurea und der Historia Scholastica cap. LXXIII nachweist). Sicher hat auch dem H. Verfasser diese Legende vorgeschwebt, wenn er sie auch nicht wie Jean Michel ausführt.

Nur bei Greban und Jean Michel findet sich nach der Enthauptung des Täufers eine Rede Gott Vaters eingeschoben, nach der Johannes bis zum jüngsten Gericht in die Vorhölle hinabsteigen muß, und wie er auf Erden der Vorläufer und Verkünder Christi war, so soll er in der Hölle die Vorväter durch die Botschaft von ihrer baldigen Erlösung erfreuen. Jean Michel fügt noch hinzu einen Befehl an die Engel, Lobgesänge auf den Tod des Täufers zu singen, worauf Raphael und Michael anstimmen. Jean Michel zeigt auch in einer späteren Scene den Johannes in der Vorhölle: der Geist

des Täufers tröstet dort die Patriarchen und Gläubigen und verkündet ihnen die baldige Ankunft des Messias. Lucifer ist entsetzt über das Jubilieren und schickt Astaroth aus, um neue Seelen zu fangen als Entschädigung für die verloren gegangene des Propheten. Angeregt wurde Jean Michel zu dieser Erweiterung wahrscheinlich durch Semur, wo Lucifer den Teufeln Baucibus, Tempest und Despit aufträgt, die Seele des Johannes zu fangen. Aber als sie das mit großer Mühe vollbracht haben, ist seine Gegenwart ihm doch nicht sehr behaglich in der Hölle (V. 4184 f.). Die Erzväter Adam, Abraham und David halten ihn für Christus, er aber klärt sie auf und vertröstet sie auf dessen baldiges Erscheinen. — Auch Auvergne kennt eine entsprechende Scene in der Vorhölle zwischen der Seele des Johannes und den Erzvätern Adam, Abraham, Zacharias und Isaak und außerdem einen Kampf des Erzengels Gabriel mit dem Teufel um die Seele des Täufers.

Die Frkf. R. und Alsf. berichten von der Beerdigung des Johannes nur in einer Spielanweisung, wobei die Frkf. R. über Alsf. hinaus V. 95 den lateinischen Gesang aufweist: „Ecce quomodo moritur iustus“ nach Jes. 57, 1 (cf. Daniel a. a. O. S. 331 Nr. XXI). H. erweitert diese Spielanweisung zu einer kurzen sehr einfachen Wechselrede zwischen zwei Jüngern, die sich schnell an die Bestattung ihres Herrn machen wollen, damit sie desto eher davonkämen. H. übernimmt auch in seine abschließende Spielanweisung das „Ecce quomodo moritur iustus.“ Deshalb glaube ich auch nicht, daß hier eine Beeinflussung durch Greban oder Jean Michel vorliegt, die in der Ausführung des Motivs abweichen. Bei Greban klagt Sophonias über seinen toten Herrn, Manasses verflucht Herodes, und Abias schlägt ihnen vor, den Meister zu begraben, da die Tyrannen die Hingerichteten nicht bestatteten. Jean Michel führt das Motiv wieder etwas weiter aus, indem er dem Manasses eine Bitte zu Gott in den Mund legt, den Enthaupteten in Abrahams Schoß aufzunehmen und dem Abias ein Gebet, daß Gott ihnen die Kraft verleihen möge, im Geiste ihres Herrn weiterzuleben; er schließt mit einer Ermahnung, dem Johannes nachzueifern, die sich ebensowohl an das Publikum als an die andern Jünger richtet.

Für die Einführung der Scene von dem Abschied der Gäste scheint mir französischer Einfluß maßgebend gewesen zu sein (cf. das oben S. 37 über die Einladung Gesagte).

Auch hier ist wieder die Ausführung in H. sehr viel schlichter als in Frankreich: eine einfache Rede und Gegenrede zwischen Herodes und einem der Freunde. — In Arras hebt Herodes zunächst die Tafel auf, darauf bitten zwei der Fürsten um Urlaub, und der König verabschiedet sie (V. 7338). Jean Michel und das Spiel von Auvergne bringen den Aufbruch sehr geschickt in Verbindung mit der Greueltat während des Mahles. Bei dem ersteren findet Rodigon noch einige anerkennende Worte für den maistre d'ostel, aber bei Jean Michel haben Jayrus und Nicodemus es sehr eilig fortzukommen und klagen noch unterwegs über den Frevel (L. Paris S. 125). In dem Spiel von Auvergne werden die Gäste durch das Grauen vertrieben, das sich aller beim Anblick des Johanneshauptes bemächtigt; E. Roy a. a. O. S. 361: „Cette tête, placée au milieu de la table, coupe l'appétit de tous les convives et inspire à Hérode et au duc les réflexions les plus lugubres. Hérode finit par dire à Malferas de l'enterrer, mais la tristesse persiste et les convives se lèvent l'un après l'autre."

Ganz allein steht für diese Scene Alsf. da in der Erweiterung durch das Teufelsspiel, in dem Herodias und ihre Tochter für ihre Sünde bestraft werden (cf. Gombert a. a. O. S. 13). Dieser Auftritt, dem die französischen Spiele nichts Analoges an die Seite zu setzen haben, enthält dramatisch außerordentlich wirksame Motive: den Triumph des Sathanas, der seine ihn unkenntlich machende Hülle abwirft, über seine gelungene Verführungskunst, seine Belobigung durch Luzifer und dessen Befehl an die Teufel Belczebugk, Spiegelglancz und Frauwenzorn, die beiden Frauen zu holen. Sehr energisch treibt Luzifer zur Eile an, als die Teufel schon über den Raub verhandeln, ehe sie ihn haben, bis sie zuletzt mit großem Geschrei aufbrechen. Ein ganz einzig dastehendes und psychologisch sehr fein beobachtetes Motiv ist auch die Klage der Tochter, die der Mutter heftige Vorwürfe macht, während Herodias schweigend das Höllengericht über sich ergehen läßt. Von all dem findet sich nichts in den vorher erwähnten französischen Teufelsscenen, in denen es sich nur darum handelt, die Seele des Johannes für die Hölle zu gewinnen; es fehlt in ihnen jenes ethische Element, jenes Streben, Schuld und Sühne miteinander in Einklang zu bringen.

„Zu einer Höhe, wie wir sie in den wenigen Scenen des Vorspiels zur Passion finden, schwingt sich die Kunst der

Dramatiker der Passionsspiele nicht wieder auf," so urteilt Zimmermann a. a. O. S. 130. Ich glaube durch meine Untersuchung nachgewiesen zu haben, daß sicher ein Teil dieser Kunst von den französischen geübteren Dramatikern auf unsere deutschen Verfasser übergangen ist, wenn sich auch andrerseits gerade in dieser Scene in Alsf. selbständig zwei Momente finden, die ein feines dramatisches Verständnis des Verfassers verraten: das Auftreten des Todes und die Verkleidung des Sathanas als altes Weib. Es handelt sich m. E. aber nicht um ein direktes Ausschreiben einzelner französischer Spiele durch die deutschen Dramatiker sondern um die gedächtnismäßige Verwertung der von ihnen empfangenen Anregungen und Motive. Den Johannesstoff behandelten die Franzosen und die Deutschen mit besonderer Vorliebe und mit besonderem Geschick, und weil die deutschen Dramatiker strebten, etwas möglichst Vollkommenes daraus zu machen, nahmen sie bewußt oder unbewußt, wahrscheinlich meistens angeregt durch mitangesehene Aufführungen neue wirksame Motive auf, webten sie hinein in den ihnen meist in fester Form überlieferten Stoff und schufen daraus, ohne ihre nationale Eigenart oder ihre ihnen eigentümliche geistige Veranlagung aufzugeben, ein neues schöneres Ganzes, das auf verständnisvolle moderne Leser einen fast ebenso tiefen Eindruck macht, wie es bei den damaligen Zuschauern hervorrief.

2. Kapitel.

Die Blindenheilungsscenen.

I. Die Heilung des Blinden von Jericho.

Als Repräsentantin der vielen Austreibungen böser Geister und der Krankenheilungen wird in dem ältesten uns erhaltenen lateinisch-deutschen Passionsspiel aus dem 13. Jahrhundert das Wunder an dem Blinden vorgeführt; Christus ist sein Lichtspender. Derselbe Stoff wird in mehreren späteren Spielen behandelt und die relative Selbständigkeit der Verfasser läßt sich nur durch die Vergleichung dieser einzelnen Scenen untereinander richtig beurteilen. Von einer solchen Untersuchung hängt die ästhetische Würdigung und die richtige Einschätzung ab.

In der Bibel wird uns zweimal von der Heilung Blinder berichtet. Einmal handelt es sich dabei um den Blinden von Jericho, Bartimäus, dessen Heilung Marc. 10, 46—52, Luc. 18, 35—43 und Matth. 20, 29—34, wo dieselbe Geschichte von zwei Blinden berichtet wird, erzählen, das andere Mal aber um den Blindgeborenen, den nur das 9. Kapitel des Joh.-Evangeliums kennt.

Zunächst soll uns hier die Heilung des Blinden von Jericho beschäftigen, die wir dargestellt finden im Ben. Sp., in der Frkf. R., in H. und Do.

In Ben. steht gleich am Anfang nach dem Ingressus Pilatus und nach der Erwählung der Jünger die Scene von der Blindenheilung, mit der vorigen verbunden durch die Spielanweisung „Postea vadat dominica persona ad Zacheum et obviet ei cecus.“ Der Verfasser schließt sich ganz eng an den Bibeltext an, und zwar ist bezeichnend für seine dramatische Unfähigkeit die Tatsache, daß er sich in diesem

Text nur an den Dialog hält. Er nimmt die erzählenden Teile noch nicht einmal in die Spielanweisung auf, wie es die späteren Spiele tun, nur Vers 5 fügt er ein „respondet“ und Vers 7 ein „dicit“ hinzu und zwar nur bei den Reden Jesu; die Reden des Blinden werden einfach durch ein „cecus:“ eingeführt. Aus dem Vergleich ergibt sich: Ben. 4 = Marc. 10, 47 (und 48, wenn man nicht in Betracht zieht, daß diese Wiederholung im Ben. Sp. fehlt), Ben. 5 = Marc. 10, 50, Ben. 6 = Marc. 10, 51 und Ben. 7 = Marc. 10, 52, woraus ohne weiteres erhellt, daß der Verfasser die Marcusstelle zugrunde legte.

Der Schreiber der Frkf. Dirigierrolle, Baldemar von Peterweil, fand im Ben. Sp. und in der Bibel die lateinischen Worte, übersetzt sie für sein Spiel und geht über sie nicht hinaus. Auch hier schließt sich an die Berufung der Jünger eine Reihe von Wundern, und zwar geht es in einer dramatischen Steigerung aufwärts von der Heilung körperlicher Gebrechen zu der geistiger (Maria Magdalena). An der ersten Stelle unter den mit körperlichen Fehlern Behafteten tritt der Blinde auf (Vers 64—68). Diese Scene unterscheidet sich vom Ben. Sp. durch ihren kurzen kernigen Dialog in der Muttersprache. Die noch in lateinischer Sprache gehaltenen Spielanweisungen sind reicher als in jenem. Das geht schon deutlich hervor aus dem Vergleich der ersten: Ben.: obviet ei cecus, Frkf. R.: In media via autem sedens cecus clamabit. Diese Erweiterung ist offenbar zurückzuführen auf Marc. 10, 46: „caecus sedebat iuxta viam mendicans“ und 47: „coepit clamare“. Das Betteln ist auch hier noch nicht berücksichtigt. Außerdem ist in der Spielanweisung zu Vers 68 der Akt der Heilung bezeichnet, wovon sich auch im Ben. Sp. noch nichts findet. Dies ist schon eine selbständige Zutat des Verfassers über das Marcusevangelium hinaus, denn Marc. und Luc. geben nichts darüber, wohl aber finden wir Matth. 20, 34: „tetigit oculos eorum.“ Diese Stelle wird den Verfasser zu seiner Erweiterung veranlaßt haben. Aus einer Gegenüberstellung ergibt sich folgendes Resultat:

Frkf. R. 65 = Ben. 4 = Marc. 10, 47 (und 48 mit der vorher beim Ben. Sp. gemachten Einschränkung),
Frkf. R. 66 = Ben. 5 = Marc. 10, 50,
„ „ 67 = „ 6 = „ 10, 51.

Zimmermann stellt ferner eine Parallele her zwischen Ben. 7

und der Frkf. R. 68. Hier schließt sich aber Ben. ganz offenbar enger an den Bibeltext an. In dem Frankfurter: „Jesus Christ ich danckin dir!“, das auf die Spielanweisung „videns agat deo grates“ folgt, steckt doch ein ganz anderer Gedanke als in dem einfachen Schluß: „Respice, fides enim tua salvum te fecit.“ Auch hier also wieder der schwache Versuch Baldemars von Peterweil zu einer größeren Selbständigkeit. Es schien ihm etwas zu fehlen, wenn der Blinde nach seiner Heilung ohne ein Wort des Dankes vom Herrn fortgehen sollte, nachdem er ihn vorher so inständig gebeten hat. Vielleicht greift der Dichter hier wieder auf das Luc.-Evangelium hinüber Kapitel 18, 43: „sequebatur illum magnificans Deum“, oder aber er hat die Erzählung von den zehn Aussätzigen im Sinn, von denen sich einer bedankt. Ich kann also Zimmermann hierin nicht folgen. Für diese Scene ist die Abhängigkeit der Frkf. R. vom Ben. Sp. nicht nachgewiesen, die Uebereinstimmung würde sich schon aus dem Bibeltext erklären. Die Anordnung der Scenen freilich läßt den Schluß von der Beeinflussung der Frkf. R. durch Ben. zu.

Dieselbe Scene finden wir dann wieder in H unter der Ueberschrift: „Jhesus illuminat cecum“ (Vers 605—640). Bemerkenswert sind hier die deutschen Spielanweisungen. Auch die Stellung dieses Wunders innerhalb des Dramas ist bezeichnend für die Arbeit des Verfassers. Es kommt ihm vor allem auf Vollständigkeit an, auf möglichst große Ausweitung. Deshalb begnügt er sich nicht mit dieser einen Blindenheilung, er läßt später auch noch den Blindgeborenen auftreten. Außerdem rangiert die Heilung des Blinden erst an fünfter Stelle, es gehen ihr voraus, anschließend an die Bekehrung der Maria Magdalena, die des Aussätzigen, des Knechtes des Königlichen, die Auferweckung des Jünglings zu Nain und die Heilung des Gelähmten, es folgen ihr die des Lahmen, des Tauben und Stummen. Anordnung und Umfang der Blinden-, Lahmen- und Stummenheilung stimmen in H. und in der Frkf. R. überein. Die Scene beginnt mit dem Hülferuf des Blinden (Vers 605—608 = Marc. 10, 47 = Ben. 4 = Frkf. R. 65). Dann folgt Vers 609—626 eine genaue Anlehnung an das Marc.-Evangelium (Kap. 10,48—50), wie wir sie in Ben. und in der Frkf. R. nicht fanden. Vers 609—612 versucht Sabba, den Blinden zum Schweigen zu bringen. Dieser Jude Sabba ist eine selbständige Erfindung des Dichters, die ihm eingegeben und nahegelegt wurde durch Marc. 10,48 (1. Hälfte).

Auch die Wiederholung der Klage, die wir in Ben. und in der Frkf. R. vermißten, finden wir hier. Jesus läßt den Blinden zu sich kommen, Petrus holt ihn heran. Die Spielanweisung nach Vers 626 entspricht genau Marc. 10, 50. Mit Vers 627 aber lenkt unser Text wieder ein in die Bahnen des Ben. Sp. und der Frkf. R. Zum Schluß vereinigt es beide miteinander, wieder erklärlich durch die Anlehnung an Marc. Vers 633—34 wird die Spielanweisung der Frkf. R. verquickt mit dem Ben. Text und Vers 635—40 schließt sich der aus der Frkf. R. übernommene Dank an. So ergibt sich folgende Uebersicht:

H.	Marc. X	Ben.	Frkf. R.	Frkf. Sp.
605—08	47	4	65	904—07
609—26	48—50	—	—	—
627—28	51	5	66	908—09
629—32	51	6	67	910—13
633—34	52	7	—	—
635—40	—	—	68	918—23

und zwar handelt es sich bei den Parallelstellen zur Frkf. R. um fast wörtliche Uebereinstimmung der ersten Zeile. Außerdem zeigt H. an den oben eingetragenen Stellen fast völlige Wort- und gänzliche Reimgleichheit mit dem Frkf. Sp. von 1493, auf dessen Behandlung dieser Scene ich nachher zurückkommen werde. Das Frkf. Sp. ist also offenbar von unserm Dichter benutzt worden.

Einen Blick müssen wir an dieser Stelle auch noch auf Do. werfen. In der von Mone (Schauspiele II S. 150) sogenannten zweiten Handlung des ersten Tages beginnt das Erlösungswerk, aber seine Wunder machen keinen Eindruck auf die verstockten Pharisäer. In Vers 449—474 handelt es sich um die Heilung des Krüppels und des Blinden zu Beginn der Lehrtätigkeit Christi. Der Krüppel fleht für beide um Barmherzigkeit, der blinde Lucillus bittet Christus, ihn sehend zu machen. Jesus heilt beide. In diesen kurzen Wechselreden finden wir Anklänge an die vorhin zitierte Stelle im Marc.-Evangelium, besonders an Kap. 10, 52. Die folgende Spielanweisung berichtet von der Unzufriedenheit der Juden. Die kleinen Knaben in der Judenschule singen: „Tu clavis David, alleluja", ein Gesang, den der Jude Salathyel Christus zum Hohn auslegen möchte. Doch Jesus weist diese Schmähung

zurück und interpretiert den Gesang zum Lobe Gottes. — Die Behandlung und Auffassung dieser Scene weicht sehr entschieden von den übrigen bis jetzt behandelten Spielen ab. Hier gilt es nicht eine getreue Bibelwiedergabe, alle möglichen Evangelienstellen klingen an. Der Blinde steht nicht im Mittelpunkt der Handlung wie sonst, als Mensch interessiert er kaum. Es kommt hier dem Verfasser nur darauf an, das Wunder zu betonen und es der Verstocktheit und Unverschämtheit der Pharisäer in seiner ruhigen Selbstverständlichkeit gegenüber zu stellen. Das tritt in keinem der andern Spiele so hervor, und deshalb führen auch keine verbindenden Fäden von dieser Scene zu den andern Spielen hinüber.

II. Die Heilung des Blindgeborenen.

Wir wenden uns jetzt der Heilung des Blindgeborenen zu, wie sie im 9. Kapitel des Joh.-Evangeliums berichtet wird. Sie wird behandelt in St. G., im Frkf. Sp. von 1493, in H., Do. und in Alsf. Da die Scene in dem letzteren eine ganz eigenartige Ausgestaltung erfahren hat, wird sie mich in einem besonderen Teil beschäftigen; ich beschränke mich deshalb zunächst auf die Vergleichung der vier erstgenannten Spiele.

Die Erzählung in der Bibel zerfällt in mehrere einzelne Teile, man könnte fast sagen Auftritte. Das Kapitel eignete sich durch seine vorwiegend dialogische Form und seine straffe Gliederung besonders gut zur dramatischen Bearbeitung. Ganz deutlich heben sich folgende Scenen heraus:

1. Die Heilung des Blindgeborenen durch Jesus (V. 1—7).
2. Der Geheilte vor den Juden (V. 8—12).
3. Der Geheilte vor den Pharisäern (V. 13—17).
4. Das Verhör der Eltern (V. 18—23).
5. Abermaliges Verhör des Geheilten (V. 24—34).
6. Der Geheilte und Jesus (V. 35—38).
7. Jesus und die Juden (V. 39—41).

Wenden wir uns zunächst der 1. Scene zu, der Heilung des Blindgeborenen. Wir finden sie, wenn wir chronologisch verfahren, zuerst in St. G. dargestellt, dessen Handschrift nach den Untersuchungen Wolters (a. a. O. S. 1—61) aus der Wetterau stammt. Sie beginnt mit einer Ankündigung durch den Kirchenvater Augustin (V. 316—21). St. G. gliedert die Hauptabschnitte durch Ansprachen der Angeli und des

Augustin, der aus der Weihnachtspredigt hier eingedrungen ist (cf. M. Sepet), eine Technik, die dann das Frkf. Sp. von 1493 übernommen hat: V. 882—87 haben wir eine wörtliche Entlehnung aus St. G. mit ganz unbedeutenden Abweichungen. Froning (Zur Geschichte und Beurteilung S. 27—28) will in dieser Rolle des Augustin „einen schwachen Versuch zur Ueberbrückung von Mängeln in Bezug auf Raum und Zeit" sehen. In Do. übernimmt die Spielanweisung die Einführung, und H. verzichtet ganz darauf, es schickt seiner Scene einfach die Ueberschrift voraus: „Jhesus illuminat cecum a nativitate." Als erster Teil wirklicher Handlung folgt darauf in St. G. Vers 322—27 die Klage des Blinden über sein Geschick, Verse, die von dem Dichter oder besser dem Zusammensteller des Frkf. Sp. von 1493 mit einigen ganz unwesentlichen Abweichungen wörtlich abgeschrieben sind. In Do. fehlt dies Motiv, in H. ist es aufgenommen (Vers 1141 bis 44), und zwar hat der Verfasser die beiden ersten Reihen aus St. G. entlehnt, die beiden letzten aber selbständig hinzugefügt, um die angeborene Blindheit schon gleich hier in den Vordergrund zu rücken.

Mit der Frage der Jünger nach der Schuld des Blinden an seinem Unglück lenkt die Darstellung dann in das Joh.-Evangelium ein und folgt ihr zunächst bis Vers 7. Die Frage findet sich in allen vier Spielen; in St. G. und im Frkf. Sp. ist der Fragesteller Petrus, in H. Bartolomäus und in Do. Andreas. Im Frkf. Sp. und St. G. haben wir auch hier wörtliche Uebereinstimmung der Frage und der Antwort Jesu. H. schließt sich in Frage und Antwort ganz an das Evangelium an und führt auch deshalb die Antwort viel weiter aus; ebenso macht es Do., während wir in St. G. und im Frkf. Sp. nur eine strikte Beantwortung der Frage haben. Do. macht sich am freiesten von der biblischen Vorlage; es interpretiert schon, wo H. nur berichtet. Ferner finden wir in Do. noch eine ganz selbständige Erweiterung des Dichters. Vers 961—64 entschuldigt Petrus den Andreas wegen seiner Frage. Hierzu fand er weder in der Bibel noch in andern Spielen eine Vorlage. Unser Dichter hat gewissermaßen schon ein näheres Verhältnis zu den Jüngern. Petrus hat das Bedürfnis, den Herrn irgendwie wieder zu versöhnen, deshalb läßt der Dichter ihn diese Verse sprechen. Bei dem „guten Grund" (Vers 964) scheint er sich selbst nicht viel zu denken, wenigstens erklärt er ihn nicht weiter.

Es folgt jetzt der eigentliche Akt der Heilung. Jesus schickt den Blinden an den Teich Siloa (in St. G. haben wir hier nach Wolter a. a. O. S. 96 mit Tilgung lokaler Anspielungen Vers 338: „nu gane inweg zu dire stunt"), der wäscht sich und teilt freudig seine Heilung mit (St. G.: dicat lavans se). Die Aufforderung Jesu ergeht auch in Do. an den Blinden, die Tatsache der Heilung aber teilt er nicht mit, wir erfahren sie nur aus der Spielanweisung. In H., wo sogar die Deutung des Namens Siloa nicht vergessen wird, folgt auf die Weisung Christi noch eine Antwort des Blinden (Vers 1165—68), der verspricht, nach Jesu Gebot zu handeln. Diese Entgegnung fehlt in den andern deutschen Spielen, sie wird mich später bei der Vergleichung mit den französischen Spielen noch einmal beschäftigen.

Eine ganz merkwürdige Schwenkung macht an dieser Stelle das Frkf. Sp. Es richtet sich nämlich jetzt plötzlich nach der Frkf. R., die dem Dichter wohl schon von Anfang an vorgeschwebt hat, die er aber durch das St. G. Spiel ergänzt. Dadurch kommt in das Frkf. Sp. eine merkwürdige Umbiegung des Motivs. Der Verfasser hat wohl ursprünglich vorgehabt, die Heilung des Blinden darzustellen, wie er sie aus dem Marc.-Evangelium und dem früheren Frkf. Sp. kannte. Die St. G. Vorlage führt ihn auf den Blindgeborenen. Es kommt ihm diese Schwenkung aber zum Bewußtsein, denn er schiebt zwischen V. 913 und 918 ein: Jesus schickt den Blinden an den Teich Siloa, eine Partie, die sich inhaltlich mit St. G. deckt, wenn auch dort, wie eben erwähnt, der Teich Siloa nicht genannt wird. Wir haben es hier also zu tun mit einer Verquickung des Marc.-Textes mit dem des Johannes, wobei aber wohl nicht die beiden Evangelien unmittelbar benutzt sind, denn eine so große Selbständigkeit können wir bei dem Verfasser eines so frühen Denkmals bei seiner sonst zu Tage tretenden Abhängigkeit nicht erwarten, sondern er hatte wahrscheinlich St. G. und das frühere Frkf. Sp. vor sich und ergänzte den Namen Siloa aus seinen biblischen Reminiszenzen.

Wenden wir uns jetzt der 2. Scene zu: der Geheilte vor den Juden (Joh. 9, 8—12). Auch hier haben wir bei den in Betracht kommenden Spielen teils nähere, teils weniger nahe Beziehung zum biblischen Text. Wie erfahren die Juden, daß der Mann sieht? In St. G. V. 340—43 und wörtlich abgeschrieben im Frkf. Sp. 924—27 teilt er es ihnen mit.

In St. G. hält er vorher einen kleinen Monolog (dicat lavans se), der wohl nicht für die Ohren der Juden bestimmt ist. In H. und Do. wird es nur in der Spielanweisung erwähnt. Wenn nun die Juden es merken und darüber reden, so setzt das ein nicht angegebenes stummes Spiel voraus. — Der Zweifel der Juden an der Identität dieses Menschen und des Blinden (zum Bettler machen ihn erst H. und Do. nach Joh. 9, 8) kommt in St. G., H. und Do. zum Ausdruck. Diese Juden sind ganz nach der damaligen Zeit geschildert, charakterisiert „durch ihr gänzliches Verschließen gegen Neueres und Besseres" (Froning: Zur Geschichte und Beurteilung S. 23). In St. G. sind die Streitenden „unus Judeus", der Pharisäer Salman und „alter"; Salman ergreift nachher die Initiative zur Fortführung der Handlung. In H. werden die „vicini" des Evangeliums wiedergegeben durch Seligmann, „einn anderr" und noch „einn anderr". In Do. ergreifen das Wort die Juden Jakob, Obeth, der ihn an „seinen Kleidern" erkennt, und Phares, der sich nicht überzeugen lassen will. In Do. haben wir auch in der Namengebung schon einen Fortschritt zum Lebenswahren. Der Dichter benennt die Juden, während in St. G. und H. noch Appellative mit Eigennamen wechseln. Nach Arndt a. a. O. S. 99 hat der Do. Dichter die Genealogie Jesu, wie sie sich Matth. I findet, benutzt, „denn von seinen 30 Judennamen, die außer den Blindgeborenen Lucillus und Marcellus sämtlich der Bibel entnommen sind, lassen sich 22 darauf zurückführen."

Alle drei Spiele stimmen dann ferner überein in der Bestätigung des Blinden, daß er derselbe Mann ist, in der Frage der Juden (St. G. = Pharisaeus, H. = Seligmann, Do. = Esron), wie er sehend geworden ist und in dem Bericht des Blinden. Zu bemerken ist hierzu, daß H. in den Bericht Joh. 9, 14 verwebt und dadurch schon hier den Sabbath betont, der übrigens vorläufig gar keinen Eindruck auf die Pharisäer macht. Ziemlich frei vom Bibeltext und von andern Vorlagen fällt der Bericht des blinden Marcellus in Do. aus. Er ist länger als die betreffenden andern Stellen und ausgezeichnet durch einen lateinischen Vers mitten im deutschen Text, der auf einen deutschen reimt:

in natatorjo Siloë
so vergat dir din ougenwe. Vers 995 f.

H. und Do. geben in ihrer Darstellung auch Joh. 9, 12 wieder, wo die Juden die Frage nach dem Aufenthalt Jesu stellen.

Auffällig ist, daß in Do. Marcellus die Heilung als vor drei Tagen geschehen hinstellt. Einen derartigen Zug finden wir in keinem andern der betrachteten Spiele. Der Do. Dichter versucht also, sich die Sache vorzustellen und seinen Zuschauern begreiflich zu machen. In der Bibel ist von einem Zeitraum gar nichts erwähnt. Der Verfasser unseres Spieles aber, der sich offenbar ganz in die Situation hineingelebt hat, datiert die Handlung drei Tage zurück, um so die Verse 999—1002 zu motivieren.

Als nun die Juden nichts mehr mit ihm anzufangen wissen, führen sie ihn vor den hohen Rat, und daraus entwickelt sich die 3. Scene dieser Begebenheit (Joh. 9, 13—17), die gipfelt in dem Bekenntnis des Blinden: „Er ist ein Prophet." St. G. folgt hier getreu dem Bibeltext. Selbständig ausgestaltet hat es nur Joh. 9, 13: der Pharisäer Salman führt den Menschen vor Cayphas und berichtet ganz kurz von dessen angeblicher Heilung. In H. besinnt sich jetzt der Jude Seligmann wieder auf das, was der Blinde vorher von dem Sabbath gesagt hat und führt ihn deshalb vor die Pharisäer (Vers 1196 ff.):

ob sie mochten an jm spürenn,
was der handell uff jm hoitt,
so er uns saget von dem saboth.

Auch er erzählt die Geschichte von der Heilung wie Salman in St. G. Sehr geschickt und ganz spezifisch jüdisch führt Esron in Do. den blinden Marcellus vor die Rabbiner. Er hat inzwischen ausgerechnet, daß die Heilung am Sabbath geschehen sein muß und bringt das jetzt sehr fein an, um die Rabbiner zu erregen (Vers 1016). Die weitere Anordnung entspricht dann einfach dem Evangelientext: die nochmalige Frage nach der Heilung, die in St. G. von Cayphas, in H. von Jasonn und in Do. von Annas vorgebracht wird, und der 2. Bericht des Blinden. Hier finden wir in St. G. eine wörtliche Wiederholung von Vers 356—61, die nur durch die Spielanweisung angegeben wird hinter Vers 369. H. aber und besonders Do. bringen nur einen ganz kurzen zweiten Bericht, Do. nur in drei Versen eine kurze Feststellung des vorher in zehn Zeilen Ausgeführten. Dies ist bezeichnend für die größere Reife und Geschicklichkeit dieser Dichter. Im weiteren Verlauf dieser Scene ist noch hervorzuheben, daß Cayphas in St. G. einfach als bekannt voraussetzt, daß die Heilung an

einem Sabbath geschah (V. 373), ohne daß vorher in dem Spiel auch nur mit einem Wort darauf Bezug genommen wäre.

Nach der Zwietracht der Juden, bevor die entscheidende Frage an den Blinden gestellt wird, schiebt Do. noch eine ganz merkwürdige Zwischenhandlung selbständig ein (V. 1031—36): Jakob wird von Cayphas ausgeschickt, den blinden Loynus zu holen, ob der auch von Jesus gesund gemacht sei. Jakob kommt dem Befehl nach, er erzählt dem Loynus die Geschichte und führt ihn in den Tempel. „Da stat er und hört zu", berichtet uns die Spielanweisung. Er wird erst sehr viel später wieder in die Handlung hineingezogen. Erst in der 5. Scene, als Marcellus aufgefordert wird, Gott zu loben, da sein Arzt (Jesus) ein Sünder sei, Marcellus aber auf seinem Lobe Christi beharrt, befiehlt der Jude Zacharias dem Blindgeborenen, noch einmal von seiner Heilung zu berichten, damit auch Loynus es höre. V. 1075—80 antwortet darauf Loynus, er wolle mit Christus nichts zu tun haben; der sei ihm schon sehr oft begegnet und habe ihm nicht geholfen; wenn er gewußt hätte, daß es sich darum handelte, hätte er sich gar nicht erst herbemüht. Vorbereitet wird durch dieses Einschiebsel ja ganz entschieden die Heilung des Longinus am Kreuzesstamm. Wie kommt aber der Dichter dazu, diese Episode hier einzuflechten? Um das zu erklären, muß ich hier einen kurzen Blick auf die Longinusscene selbst werfen, die ich sonst nicht in den Kreis der Behandlung hineinziehen werde. Sie wird in Do. dargestellt am 2. Spieltage, folgend auf die Kreuzigung (Vers 3487—3514). Die Spielanweisung fordert die Kreuzesabnahme der Schächer, dann soll Loynus mit seiner Lanze unter des Herrn Kreuz auftreten. An dieser Stelle interessieren uns nur die ersten Verse seiner Rede (Vers 3487—89):

Ich will mich rächen ouch an dir,
Du woltest uff erd nie helfen mir
und hest mich laussen blind beliben.

Darauf stößt er Christus seine Lanze durchs Herz. Dies Motiv der Rache hat Do. sicher übernommen aus St. G. V. 81:

sin zauber wil ich so rechen.

In Ben., Frkf. R., Frkf. Sp. und H. ist das Motiv vielmehr Mitleid mit dem Leiden Christi, von dem er ihn durch einen schnellen Tod erlösen möchte. Mit dem „zauber" aus St. G. wußte der Do. Dichter offenbar nichts anzufangen. Er hatte

aber wie immer so auch hier das Bestreben, die Sache sich und seinen Zuschauern konkreter zu gestalten. Deshalb biegt er das Motiv der Rache um in das der persönlichen Rache. Es lag für ihn deshalb nahe. da er überhaupt sorgfältig dramatisch arbeitet, den Loynus schon einmal vorher als einen Verbitterten und Gekränkten einzuführen. Das entspricht ganz der Technik Do.'s und seiner Art zu arbeiten: fein ausgeklügelt und wohlbedacht. Ich erinnere nur an die vorher erwähnten drei Tage. Ich bemerke noch, daß diese Episode in der Luzerner Fassung fehlt (cf. Dinges a. a. O. S. 113). Da nun aber nach Dinges Luzern und Do. auf ein gemeinsames x zurückgehen, hebt diese Erweiterung noch ganz besonders die Selbständigkeit Do.'s hervor.

Nachdem der Blindgeborene ein offenes Bekenntnis für die Erhabenheit und Ueberlegenheit Christi abgelegt hat, versuchen die Juden noch ein letztes Mittel, ihn als einen Lügner hinzustellen: sie fordern die Eltern vor ihre Versammlung, die ihn als ihren Sohn erkennen sollen. Das führt uns zu der 4. Scene unserer Handlung (Joh. 9, 18—23). Doch bevor ich auf sie näher eingehe, noch ein kurzes Wort über das Frkf. Sp. von 1493, das wir bisher in unserer Betrachtung vernachlässigen mußten, weil es den Weg, den die andern Spiele einschlugen, nicht mitging. In ihm sind die 2. und 3. Scene sehr stark zusammengezogen. Nach seiner Heilung geht der Blinde zu den Juden, berichtet zunächst von der Tatsache und nach Aufforderung des Synagogus auch von dem Heilverfahren. Mit dem Verse 936 mündet es dann wieder in den regelrechten Gang der andern Spiele, in das Joh.-Evangelium, ein. Es fehlt also das ganze Verhör vor den Juden und den Schriftgelehrten, wenn man nicht vielleicht den Synagogus nicht als einen von vielen Juden sondern vielmehr als Personifikation des ganzen jüdischen Priestertums ansehen darf. In den vorhandenen Stellen findet sich aber eine genaue Uebereinstimmung in Wort und Reim mit St. G. Dasselbe gilt dann auch von der nun folgenden Scene, von dem Herbeirufen der Eltern vor den hohen Rat, wenn hier auch der Frkf. Zusammensteller nicht alle St. G. Verse übernommen hat. — In St. G. schickt Annas einen „servus", der nicht viel Umstände macht, denn die Spielanweisung fügt einfach hinzu: „servus clamat." Im Frkf. Sp. erhält der „knecht Moselaere" den Auftrag, und Baruch „currit ad Samuelem patrem." Dies ist eine merkwürdige Unstimmigkeit,

die sich vielleicht aus der Unselbständigkeit Frkf.'s erklären läßt und aus der Tatsache, daß ihm mehrere Texte vorlagen. In Do. ist Obeth der Gesandte. Bezeichnend ist auch die Art, wie dieser Auftrag ausgeführt wird. In St. G. allein sagt der Diener dem Vater, worum es sich handelt. Im Frkf. Sp. und in Do. fordert er ihn nur auf zu kommen, und zwar könnte man annehmen, daß Frkf., ohne sich viel dabei zu denken, die beiden Zeilen aus St. G. fortgelassen hat. Do. aber fügt aus Ueberlegung den Grund der Aufforderung nicht hinzu. Ich hebe das hier besonders hervor, weil ich bei der Betrachtung der französischen Mysterien wieder darauf zurückkommen werde.

H. zweigt sich in diesem Punkte etwas von den übrigen Spielen ab. Die beiden Juden Mosche und Josephus drücken in längeren Reden noch einmal ihren Unglauben aus. Sie betonen jeder mit etwas anderen Worten die Notwendigkeit, die Eltern herbeizurufen, und nun macht sich eine Expedition von mehreren Juden, darunter Lawlein, ein Name, der nach Arndt a. a. O. S. 34 so viel wie Löwlein bedeutet, und Mosche als Sprecher auf, um die Eltern zu holen. Auch sie sagen ihnen sofort, worum es sich handelt, und Mosche läßt es sich nicht nehmen, sie mit einer höflichen kleinen Rede bei den Juden in der Synagoge einzuführen.

Uebereinstimmend finden wir in allen vier Spielen die Frage des Obersten (St. G. und Frkf. Sp. = Annas, Do. = Cayphas, H. = Theophill) und die zugleich bestätigende und ausweichende Antwort des Vaters. Joh. 9, 22 gibt eine Erklärung für seine vorsichtige Zurückhaltung. Es ist nun interessant zu beobachten, wie die einzelnen Spiele sich zu diesem Verse stellen. In St. G. wird noch einmal der Kirchenvater Augustin bemüht (V. 398—403), der dem Publikum diesen Grund des Zögerns mitteilen muß. Diese Stelle trägt mit dazu bei, Mones Theorie zu stützen (cf. Schauspiele I S. 55): „In der Passion nämlich, wie sie in der Kirche gesungen wird, bleibt der Text dem Evangelisten, und die Stimme desselben ist eben das erzählende Rezitativ, welches die andern Singstimmen verbindet. Bei den Dramen ging das nicht an, die Evangelisten Matthäus und Johannes waren zugleich Apostel; traten sie auf, so handelten sie mit und konnten nicht zugleich gegen die Zuschauer die erzählenden Evangelisten sein, ohne die Darstellung zu verwirren. Unser Dichter, der dem Evangelium

Joh. folgt, hat also für ihn den Augustinus eingeführt, welcher die Stelle des erzählenden und erklärenden Evangelisten vertritt.“ Im Frkf. Sp. fehlt diese Erläuterung ganz. In Do. tritt an Stelle des Kirchenvaters Nason auf, der die Juden ermahnt, den aus dem Tempel zu werfen, der sich für Christum bekenne. Er macht gleichsam die Pharisäer auf das von ihnen verabredete Gesetz wieder aufmerksam. Ganz besonders geschickt nutzt H. diese Stelle aus. Nach der Antwort des Vaters „nymmt Mosche die andernn Judden auf ein ort“ und hält mit ihnen vor dem Publikum den Rat ab. Mosche gibt die Anregung zu dem Plan, und Lawlein übernimmt es, den Geheilten mit verfänglichen Fragen hineinzulegen. Diese Stelle ist wieder ein Beweis für das Streben H.'s nach möglichst nahem Anschluß an die Bibel. Er wollte Vers 22 nicht einfach übergehen und verwandelte deshalb das Vergangene in etwas Gegenwärtiges. Wenn auch das Resultat dieser Beratung nicht mehr bestimmend auf den Vater einwirkt, so bietet es doch eine sehr geschickte Ueberleitung zu der 5. Scene unserer Handlung, dem abermaligen Verhör des Geheilten vor den Pharisäern. Es schließt sich daran ganz folgerichtig die Aufforderung an den Blinden, Gott die Ehre zu geben, ein Befehl, der im Joh.-Evangelium und in den andern Spielen etwas Unvermitteltes hat. Dadurch wird dann auch in H. Vers 1279 ff. die abermalige Frage nach der Heilung motiviert: die Juden wollen ihn nicht loslassen und versuchen es noch einmal, ihn durch einen zweiten Bericht von seiner Heilung zu fangen.

Diese 5. Scene verläuft in St. G., Do. und H. ziemlich gleichmäßig, sich an Joh. 9, 24—34 anschließend, abgesehen davon, daß in sie in Do. die vorhin schon besprochene Longinusepisode eingeschoben ist. Auffällig ist, daß der Do. Dichter Joh. 9, 33 nicht benutzt. Dadurch ist die Behauptung des Pharisäers eigentlich erst widerlegt; das tritt in St. G. und in H. besser hervor. Der Do. Dichter läßt den Blinden immer wieder psychologisch sehr fein die Tatsache seiner Heilung betonen, von der er natürlich noch ganz erfüllt ist.

Auch hier geht das Frkf. Sp. seine eigenen Wege. Es ist viel weniger weitschweifig und eingehend, dieselbe Erscheinung, die wir vorher in der Zusammenziehung von Scene 2 und 3 bemerkten. Nach der Bestätigung des Vaters, daß dieser Mensch sein Sohn ist, stellt Annas noch einmal die Frage nach der Heilung und bekommt von dem Blindgeborenen

die abweisende und höhnende Antwort. Zur Strafe verstößt ihn Annas aus dem Tempel. In diesem Akt der Verbannung liegt also im Frkf. Sp. etwas viel Elementareres. Es ist lediglich der Ausdruck der Wut, während es sich in den andern Spielen immer um etwas wohl Ueberlegtes handelt, das sich mit Notwendigkeit aus dem Verlaufe der Diskussion ergibt, besonders fein eingefädelt in H. durch die Verabredung der Juden (Vers 1263 ff.). Die in Frkf. enthaltenen Verse stimmen aber wieder mit einigen Abweichungen mit dem St. G. Sp. überein. Der Kompilator hat sie also einfach übernommen. Bei der sonst stets nachgewiesenen großen Uebereinstimmung zwischen Frkf. Sp. und St. G. fällt es auf, daß die Verse St. G. 418—33 nicht in das Frkf. Sp. übergegangen sind; es schließt an V. 417 sofort V. 434 an. Es fehlt dadurch im Frkf. Sp. das offene Bekenntnis des Blinden für Jesus vor den Pharisäern. Zimmermann schließt daraus, daß wir in der uns jetzt vorliegenden Gestalt von St. G. die Erweiterung und Bearbeitung eines früheren Spiels St. G. I vor uns haben. Dieses habe der Frkf. Verfasser benutzt und in diesen Text die Darstellung der Frkf. R. eingeschoben. In diesem Zusammenhang fällt aber der Vers Frkf. Sp. 962 auf: „das du uns alle hie wilt leren", der auf die Ausführung St. G. 422—33 folgen konnte, im Frkf. Sp. aber gar keine Berechtigung hat, wo jene Lehre fehlt. Ich meine deshalb, daß der Frkf. Verfasser einfach diese Partie ausschaltete um abzukürzen, und daß ihm das St. G. Sp. in derselben Textgestalt vorlag, wie wir es heute kennen. Bezeichnend ist, daß das Frkf. Sp. mit dem Fluch des Pharisäers abschließt. In St. G., Do. und H. folgt noch die Scene zwischen Jesus und dem Geheilten, die sechste nach unserer Zählung, und in Do. und H. schließt sich daran noch als siebente die Scene zwischen Jesus und den Juden.

Das Gespräch zwischen Jesus und dem Blindgeborenen, das mit dem Bekenntnis des Blinden endet, folgt Joh. 9, 35—38. In St. G. handelt es sich hier um ein ganz knappes schlagfertiges Wechselgespräch von zehn Versen (V. 440—49). Auffällig ist bei dieser sonstigen Kürze die verhältnismäßig lange Anbetung und das formelhafte Glaubensbekenntnis. Do. hat eine auf zwei Verse beschränkte viel spontanere Anbetung und Aeußerung des Glaubens (V. 1113 bis 14): „Her, erbarm dich über mich, wan ich wil ewenklich globen an dich." In H. verbindet der Blinde sein Be-

kenntnis mit einem Dank an Christus (V. 1329—32). Do. zieht sogar die Konsequenzen aus diesem Bekenntnis; es läßt bei der Gefangennahme den „blind Marcellus“ unter den Jüngern des Herrn auftreten. Er wird erwähnt in der Spielanweisung vor Vers 2103, wo er von Malchus noch am Kleide erwischt wird und dann nackt entrinnt. Um ihn kenntlich zu machen, hat ihm der Dichter das Epitheton von seinem früheren Gebrechen gelassen.

Mit dieser Scene scheidet auch St. G. aus der Reihe der zu vergleichenden Spiele aus, und es bleiben uns für die letzte nur noch Do. und H. Jesus spricht über seine Sendung und macht jetzt gewissermaßen die Nutzanwendung dieses Wunders auf die Juden. Mone bemerkt in der Einleitung zu Do. (Schauspiele II S. 171 ff.), die Heilung des Blindgeborenen sei der schärfste Tadel der pharisäischen Blindheit, „denn leichter heilt Christus den geborenen Blinden als den verstockten Pharisäer. Dieser tritt unter dem Namen Leviathan auf, um anzuzeigen, daß der Teufel die Ursache dieses Widerstandes ist. Wieviel tiefer steht der weltweise Schriftgelehrte als der Blinde, dieser ist blind geboren und entbehrt ohne Schuld das Licht, jener ist durch sein böses Herz verblendet worden, er ist schuld an seiner Blindheit.“

H. schließt sich hier wie immer eng an den Joh.-Text an und fügt selbständig nichts hinzu. Deshalb hat sein Spiel auch einen denkbar undramatischen Ausgang. Vor seine Schlußworte setzt er den Vulgatatext: „Si ceci essetis“, aber in den folgenden Versen ist von der Blindheit, auf die es eigentlich ankommt, nicht mehr die Rede; die Sünde rückt in den Vordergrund. Auch hier zeigt sich der Do. Dichter wieder als der größere Dramatiker. Der Blinde wird aus dem Tempel ausgestoßen, deshalb kann sich die Scene zwischen ihm und Jesus nicht mehr im Beisein der anderen Juden abspielen, die vorher im Tempel mit ihm zusammen waren. H. stört das nicht, es macht trotzdem Jasonn nachher zum Zeugen der Unterredung. Do. bringt aber den Leviathan schon sehr geschickt in die Spielanweisung vor V. 1107 hinein, wo er dem Blinden nachgeht; so stellt er das Bindeglied her zwischen Jesus und den Juden. Auch beruhigt er sich am Schluß nicht mit der Antwort Christi, er läßt Leviathan wütend zu den andern Juden zurückkehren und einen Plan anregen, wie man den gefährlichen Nazarener unschädlich machen

könne (Vers 1125—28). Dadurch wird wieder der ganze innere Zusammenhang zwischen Christi Lehrtätigkeit und seinem Leiden betont.

Betrachten wir jetzt die ganze Darstellung der Blindenheilung im Zusammenhang in diesen vier Spielen, so ergibt sich für das Frkf. Sp. und St. G. die völlige Uebereinstimmung einzelner Partien, die von dem Frkf. Kompilator einfach aus St. G. abgeschrieben sind. Ueber die Auslassung der Verse 418—33 vergleiche oben S. 65. St. G. selbst hält sich an den biblischen Bericht und zwar vor allen Dingen an die dialogischen Stellen von Joh. 9; die erzählenden läßt es fort, oder es verfährt mit ihnen nicht immer gerade geschickt, wie uns die Betrachtung über den Kirchenvater Augustin lehrte. Die andern Spiele haben nach Wolter a. a. O. S. 141 nicht mehr den Bibeltext in seiner Einfachheit wiedergegeben, sondern sie zeigen ein breites Ausmalen von Nebenepisoden (das gilt besonders von H.) und auch in der Verwertung komischer Motive eine größere Selbständigkeit. Uebereinstimmungen im Wortlaut finden sich weder zwischen St. G. und H. noch zwischen St. G. und Do. Deshalb ist für diese Scene kein direkter Einfluß von St. G. auf diese beiden Spiele anzunehmen. Ihre gemeinsame Grundlage ist die Bibel. Dinges a. a. O. S. 94 ff. weist für Do. einwandfrei die Einwirkung der Liturgie nach, er stellt für den Aufbau des ersten Tages eine Uebereinstimmung mit den Fastenevangelien fest; S. 95: „Der Verfasser wählte aus den Evangelienperikopen der Fastenzeit die zur dramatischen Bearbeitung geeigneten aus und verknüpfte sie miteinander und mit der Passionshandlung durch individuelle Ausgestaltung einiger Charaktere.“ Das Evangelium der Heilung des Blindgeborenen Joh. 9, 1—39 ist bestimmt für den Mittwoch der 4. Fastenwoche. Der Zusatz am Schluß (Joh. 9, 40—41) erklärt sich daraus, daß diese beiden Verse in dem vom Dichter benutzten Missale noch zum Tagesevangelium gehörten. Die Begabung des Dichters zeigt sich in seiner Charakterisierung, wenn wir auch eine psychologische Vertiefung von ihm noch nicht erwarten dürfen. — Eine noch viel weitere Uebereinstimmung mit dem Joh.-Evangelium zeigt H. Ich kann mich nach diesen Untersuchungen Zimmermann nicht anschließen, der S. 46 behauptet: „Die von Frkf. nicht benutzten Abschnitte aus St. G. beeinflussen die späteren Passionsspiele von Do. und H.“ Das ist schon deshalb nicht richtig, weil auch die im Frkf. Sp. ent-

haltenen Abschnitte aus St. G. dem Sinne nach in H. und Do. wiederkehren; es hätte also wenigstens das ganze St. G. Spiel H. und Do. beeinflußt. Da wörtliche Anklänge nicht nachzuweisen sind, gehen m. E. die inhaltlichen Uebereinstimmungen dieser drei Spiele auf die Bibel als gemeinsame Grundlage zurück.

In diesem Zusammenhang möchte ich noch ganz kurz eingehen auf das Künzelsauer Fronleichnamsspiel, das auf dem zweiten der vorn der Handschrift angehefteten Blätter hinter der Berufung der Apostel die Scene von der Heilung des Blinden bringt. Nach den von Mansholt S. 93 und 94 mitgeteilten Textproben, die die Frage des Jüngers nach der Schuld, die Weisung Jesu an den Blinden, an den Teich Siloa zu gehen, und die höhnische Entgegnung an die Pharisäer enthalten, liegt eine Uebereinstimmung vor für die 1. Stelle mit H. 1145 ff., Alsf. 1523 ff., Do. 943 ff., St. G. 320 ff., Frkf. Sp. 894; für die 2. Stelle mit H. 1163 f., Do. 965 f., St. G. 320 f., Frkf. Sp. 914 f. und für die 3. Stelle mit H. 1283 ff., Do. 1083 ff., St. G. 406 f. und Frkf. Sp. 956 ff. Es handelt sich aber hier mit ganz wenigen Ausnahmen nicht um wörtliche Uebereinstimmungen, sodaß wir auch hier als gemeinsame Grundlage auf die Bibel kommen.

In der Tiroler Spielgruppe wird die Heilung nicht als selbständige Scene vorgeführt, sondern nur die Tatsache der Heilung bei der Verhandlung der Juden mitgeteilt, in der Christus von Nicodemus, Joseph von Arimathia und Zedonius verteidigt wird. Der Dritte tritt auf als lebendiger Zeuge für das Wirken Jesu auf Erden: er war blind geboren und ist jetzt geheilt. Diese Verteidigungsscene floß nach Wackernell (Altdeutsche Schauspiele S. CXXIII) aus dem Nicodemus-Evangelium = Gesta Pilati, wo es Kap. VI, 2 heißt: „caecus natus sum et neminem videbam et misertus est mei et vidi“. Damit vereinigte der Verfasser dann das Bekenntnis des Blinden im Joh.-Evangelium. Der Name Zedonius ist nach Wackernells Untersuchungen schon im frühen Mittelalter mit der Geschichte des Blindgeborenen verknüpft (cf. Legenda Aurea ed. Graesse S. 409). Das Tir. Vorsp. gestaltet dann später die Scene von der Blindenheilung aus. Leider druckt an dieser Stelle Wackernell (Altdeutsche Schauspiele S. 445) nur die nachdenklichen Worte des quintus judeus V. 594—95, die gläubigen des sextus V. 596—601 und die höhnenden des

primus V. 602—609 ab, der nicht an die angeborene Blindheit jenes Menschen glaubt. Im übrigen beschränkt er sich auf eine Analyse, aus der wir entnehmen, daß der Verfasser sich an das Joh.-Evangelium hält.

Von den bisher behandelten Spielen trennt sich Alsf. deutlich in dieser Scene. Hier haben wir eine ganz eigenartige Auffassung und eine von den anderen Spielen abweichende Gestaltung und Behandlung. Deshalb gebührt dem Alsf.-Spiel hier unsere besondere Aufmerksamkeit. Wirth (a. a. O. S. 138 ff.) meint, der Verfasser habe bei der Ausarbeitung seines Stückes vielerlei Quellen benutzt, aus denen er mit Takt und Ueberlegung das ausgewählt habe, was in sein Werk paßte, er habe es dann an den geeigneten Stellen eingeschaltet und sich bestrebt, eine gute Aufeinanderfolge der Auftritte und Gespräche herzustellen. Wenn er dann aber S. 229 ff. gerade dem Alsfelder Verfasser eine verhältnismäßig geringe Selbständigkeit zuschreibt, so trifft das wenigstens für unsere Scene nicht zu. Ich muß mich daher vielmehr Reinhold anschließen, der a. a. O. S. 79 bemerkt: „Der Verfasser von Alsfeld A (und um den handelt es sich für diese Scene) ist ein tüchtiger selbständiger Dichter, der sein Spiel zwar aus Frankfurter Material aber mit großer Freiheit und mit vielen guten und individuellen Zusätzen aufgebaut hat.“ Die Sprache im Alsf. Sp. ist durchweg deutsch, d. h. in den Stellen, die zum Sprechen bestimmt sind; die gesungenen Partien sind meist lateinisch und zwar so, daß der lateinische Text nachher in der Rede ins Deutsche übersetzt wird.

Die Scene von der Blindenheilung soll am ersten Tage dargestellt werden und zwar im Anschluß an die Scene zwischen Jesus und der Samariterin. An dieser Stelle ist sie in der Handschrift eingetragen. Nun wird aber in der Proklamatorrede zum zweiten Tage V. 2930 ff. nach den einleitenden Bemerkungen aufmerksam gemacht auf alle die Scenen, die von der Blindenheilung an den Rest der ersten Tagesaufführung bilden, beginnend mit V. 2998—99:

„swiget! ir sollet vorhene sehen,
was heyles dem blynden ist gescheen.“

Es folgt dann V. 3000—3008 die Aufzählung der andern Scenen. Grein meint, vor dieser Scene sei eine Mittagspause gehalten worden, doch Froning (Anm. vor Vers 1413 S. 617)

vermutet, daß hier die erste Tagesaufführung schloß, und daß der Bearbeiter, der eine andere Einteilung vornahm, ohne Nachdenken diese Einleitung an die Spitze des 2. Tages setzte. S. 673 fügt er hinzu: „Uebrigens hat schon eine gleichzeitige Hand neben Vers 2998 und 3008 eine Klammer gemacht.“ Er hat aber dann doch die Einleitung am Anfang des 2. Tages stehen lassen, weil der überwiegende Teil allgemein gehalten ist und nur wenige Verse sich mit den Einzelheiten der Aufführung beschäftigen. Der Text der Scene im Alsf. Sp. erstreckt sich von Vers 1413—1647. Da das Spiel nach Legbands Untersuchungen die unmittelbare Vorlage für die Alsf. Dirigierrolle war, kann ich mich auf den Spieltext beschränken. — Auch dieser Auftritt zerfällt wieder in einzelne kleine Scenen, die sich aber von denen des Joh.-Evangeliums und der vorher behandelten Spiele wesentlich unterscheiden:

1. Die Bettelscene: der Blinde und sein Diener.
2. Jesus und seine Jünger.
3. Der Blinde wird von seinem Diener Jesus zugeführt.
4. Bitte des Blinden um Heilung und Erfüllung der Bitte durch Jesus.
5. Der Blinde und die Juden.

Die Spielanweisung vor Vers 1413 führt den „cecus cum servo“ ein. Dieser Diener ist uns in keinem der deutschen Spiele begegnet, überall trat der Blinde allein auf. Hier führt der Diener den Blinden, sie singen, und er fordert seinen Herrn auf, die Leute anzubetteln. Er spekuliert dabei auf die Gutmütigkeit seiner Mitmenschen und scheint schon recht gute Erfahrungen gemacht zu haben. (V. 1417: myt uch wel ich mich gar wol neren). Der Ton, in dem der Blinde der Aufforderung seines Dieners nachkommt, entspricht dieser ganz und gar. Er bittet mit einer witzigen Anspielung auf die Fasten um Naturalien: Käse, Eier, Wurst, Speck und Fladen. Noch einmal singt er, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und verspricht dem, der ihm etwas geben wird V. 1435 ff.:

„ich wel em zu trost und zu heylen
allen dagk hundert paternoster mitdeilen
und manche walfart, die ich hon getayn.“

Der servus wird ungeduldig, als auch diese Rede noch nichts hilft und fordert ihn auf, mehr Lärm zu machen. Jetzt erst betont der Blinde sein körperliches Gebrechen und versucht,

die Menschen bei ihrem Mitleid zu packen; er sei blind und deshalb auf sie angewiesen. Aber er sei jetzt nach Bethanien gekommen, weil er erfahren habe, daß Christus dahinkäme, der den Blinden das Gesicht geben könne. Er wolle Jesus bitten, an ihm dies Zeichen zu tun. V. 1461—62:

„Das ich den gern wolde sehen,
der mir einen pennigk het gegen,"

damit wird die vorher etwas ernster gewordene Rede wieder auf das Gebiet des Heiteren hinübergelenkt. Er schließt mit der Bitte an den Knecht, nach Jesus Umschau zu halten. Nach der folgenden Spielanweisung soll er sich an den Weg setzen. Damit ist auf der einen Seite die Situation geschaffen, wie sie Marc. sowohl als auch Joh. voraussetzen. Die Ausführung der Bettelscene ist neu und selbständig, ein Ausbauen von Marc. 10, 46 und Joh. 9, 8, die beide von einem Bettler reden. Ganz kurz vorgebildet finden wir sie in St. G. V. 322—27 und Frkf. Sp. V. 888—93. Hier kann der Alsf. Verfasser das Motiv entlehnt haben.

Die zweite Scene bringt uns in die Umgebung Jesu. Der Herr fordert seine Jünger auf, mit ihm zu ziehen. Er sei von Gott beauftragt, Zeichen und Wunder zu tun. Der Prophet gelte nichts in seinem Vaterlande, deshalb wolle er den Namen des Herrn bekannt machen „zu Galileen yn dem lande" (V. 1477). Petrus nimmt die Aufforderung mit Begeisterung auf. Wir finden hier Anklänge an verschiedene Bibelstellen. Sehr gut ist es dem Dichter gelungen, die Persönlichkeit Petri zu charakterisieren. Absichtlich legt er gerade dem Petrus diese Worte in den Mund, um seinen Verrat nachher umso ungeheuerlicher empfinden zu lassen. — Jesus kommt jetzt mit seinen Jüngern von der andern Seite auf den Blinden zu, sodaß sich die Haupthandlung nachher in der Mitte konzentrieren wird. Durch den Diener, der den Blinden dem Heiland zuführt, wird die erste Handlung mit der zweiten geschickt verbunden, sodaß wir die vorher mit 3 bezeichnete Handlung als einen Uebergang bezeichnen können.

Die 2. Scene zwischen dem Diener und dem Blinden ist durchaus ernst gehalten. Der Knecht scheint von dem aufrichtigen Wunsch beseelt, seinem Herrn zu helfen. — Die unmittelbare Verbindung zwischen dem Spiel und dem Gegenspiel wird hergestellt durch die Spielanweisung vor Vers 1519.

Unsere 4. Scene beginnt mit der Bitte des Blinden um Heilung, die sich inhaltlich anlehnt an Marc. 10, 47, 48 und 51 (je 2. Hälfte). Sie fehlt in den Spielen, die sich nur nach dem Joh.-Evang. richten. Dann erfolgt auch hier der Uebergang in Joh. 9, 2 mit der Frage des Petrus nach der Schuld des Blinden. Wieder ist es Petrus, der hier eingreift. Auffällig ist, daß Petrus hier den lateinischen Vers spricht (Spielanweisung: dicit), während sonst diese Verse gesungen werden (man vergleiche die unmittelbar folgende Stelle: Salvator cantat: „Neque . . .“ et dicit: „Petrus, das saltu alßo vorstan . . .“, ebenso nach V. 1546: Cecus cantat et dicit), und daß seine Wiederholung in deutschen Versen von den lateinischen getrennt ist durch den lateinischen Gesang des Chores: „Cecus sedebat.“ Jesu Antwort gibt Joh. 9, 3 wieder und wird durch Vers 1530 sehr geschickt verknüpft mit V. 1473 ff. Auf die wiederholte Bitte des Blinden um Heilung fragt ihn Jesus noch einmal nach seiner Krankheit (V. 1537—46). Das ist merkwürdig, da der Blinde vorher ganz deutlich gesagt hat, was ihm fehlt (V. 1533—36). Bemerkenswert ist ferner, daß Jesus schon gewissermaßen eine Bedingung an die Heilung knüpft mit der Mahnung, Gott zu ehren und zu erkennen (V. 1539—42). Dies ist ein Gedanke, auf dessen Ausführung alle andern Spiele verzichten. Die darauf erfolgende Antwort des Blinden (V. 1547—54) ist Gemeingut all der Scenen, die auf dem Marc.-Evangelium fußen.

Ein großer Teil der Juden scheint Zeuge dieser Scene zu sein, denn jetzt (V. 1555 ff.) verhöhnt Synagoga, den wir entweder als einen alten Juden oder als Personifikation des ganzen Judentums auffassen können, den Blinden wegen seines Vertrauens zu Jesus. Er ruft alle Juden zu Zeugen auf, daß so etwas sich noch nie ereignet habe und erteilt Nathan als höchster Instanz, als dem „allerwysesten“, das Wort zur Bekräftigung. Es liegt hier sicher eine wenn auch dem Dichter vielleicht unbewußte Verquickung vor von Marc. 10, 48 und dem Zweifel und der Selbstgerechtigkeit der Juden aus dem Joh.-Evangelium. In keinem der andern Spiele finden wir diese geschickte und wirkungsvolle Verknüpfung, die uns wiederum mit Bewunderung erfüllt für die dramatische Begabung unseres Dichters. Nathans Redestrom ist dadurch entfesselt. Er versichert „uff sin Juddescheyt“, daß so etwas Unerhörtes noch nie geschehen sei und auch nur durch Zauberei geschehen könne. Er hat schon lange

eine Wut auf Jesus, der „an allen enden widder das gesecze“ handelte. Er höhnt Jesus und gibt dem Blinden den Rat, den „swarczen bart“ nicht mehr anzurufen. Diese Stelle zeigt uns, wie man äußerlich Christus in den Passionen darzustellen pflegte, denn das ist etwas, was Alsf. sicher der Tradition entnommen hat, und das uns auch durch die Christusbilder bestätigt wird. Aus dem Zusammenhang des Spiels ist diese Wut der Juden noch nicht recht zu begreifen. Wir haben eigentlich noch nicht erlebt, daß Jesus „die alle e“ verletzt hätte, denn voraus geht erst das Teufelsspiel, das Johannisspiel, Christi Versuchung, die Berufung der Apostel, eine Leidensverkündigung und Christus und die Samariterin, in denen ihm noch kaum Gelegenheit dazu gegeben war. Diese Rede des Nathan erklärt sich also wieder aus der allen bekannten und vertrauten Situation.

Darauf folgt Vers 1594—99 eine nochmalige Bitte des Blinden, ihn den Juden zum Trotz zu heilen und die Versicherung seines Glaubens, die sich logisch anschließt an die voraufgegangene Rede Christi. Aber erst auf das Drängen des Andreas, der die Heilung als eine Strafe für die Juden hinstellt, willfahrt Jesus der Bitte und macht den Blinden sehend, nicht ohne ihn nochmals (V. 1606—10) zu ermahnen, nach dem Willen Gottes zu leben. In der Spielanweisung werden wir mit dem Heilverfahren bekannt gemacht: Dominus liniendo oculos. Hier fehlen all die äußeren Heilmittel, die Joh. 9 angibt. Der Dichter faßt alles zusammen in einem „liniendo“. Diese Nebendinge interessieren ihn nicht, es kommt ihm rein auf die Tatsache der Heilung an, die er von dem Geheilten selbst bestätigen läßt durch seinen Dank und das Lob Gottes. Auch diese Stelle erinnert an Joh. 9, 38 und Marc. 10, 52, (ähnlich auch Luc. 18, 43). Doch die Ausgestaltung entspricht ganz unserem Dichter; besonders fein ist am Schluß noch einmal der Hinweis auf die Heilung, der psychologisch so gut zu verstehen ist.

Als Uebergang zu der 5. Scene: der Blinde und die Juden und gleichsam ihren Ausgang schon voraussehend ist der lateinische Gesang der Synagoga eingelegt: „Numquam natura fregit sua iura.“ Dieselbe Stelle wird im Künzelsauer Fronleichnamsspiel von der Synagoge dem „rector processionis“ vorgehalten, der sie widerlegt durch die Worte des Jesaia: „Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabit nomen eius Emanuel.“ In Alsf. wird sie vom Dichter benutzt,

um den Unglauben der Juden noch einmal grell zu beleuchten, der dann auch durch den offiziellen Bericht des Blinden an die Synagoga nicht zu nichte gemacht werden kann. Synagoga bemängelt zunächst, daß die Heilung am Sabbath geschehen sei, ein Umstand, der ohne alle Vorbemerkungen im Gegensatz zu Do. und H. hier als bekannt vorausgesetzt wird, und zieht dann das Wunder überhaupt in Zweifel durch den Verdacht, daß ein abgekartetes Spiel zwischen Jesus und diesem Menschen vorliege. Daraus entwickelt sich folgerichtig die Frage an den Vater Rupin, der sich von Anfang an unter den Juden befindet, denn er wird nicht erst durch einen Boten herbeigeholt. Dieser stellt fest, daß es wirklich sein Sohn ist, der von seiner Frau blind geboren sei. In einer Erinnerung an das Joh.-Evangelum fügt der Dichter noch die Verse 1642—43 zu der Antwort des Vaters hinzu, die eigentlich in diesem Zusammenhang nicht nötig sind. Erhärtet wird seine Aussage durch die Bestätigung Wengkers, des Bruders des Geheilten. Die Einführung des Bruders statt der Mutter ist auch Alsf. eigentümlich. Veranlaßt wurde der Dichter dazu wohl durch das Bestreben, die Sache nicht undramatisch in die Länge zu ziehen; die Mutter hätte erst herbeigeholt werden müssen, der Bruder aber war in der Judenversammlung gleich bei der Hand. Damit bricht ganz plötzlich die Scene ab, die Spielanweisung fügt nur noch ein „Et recedunt“ hinzu. Ueber das Ergebnis läßt uns der Dichter im Unklaren. Wir wissen nicht, ob die Juden überzeugt sind, oder ob sie bei ihrem Zweifel beharren. Es stand danach den Darstellern frei, durch ihr stummes Spiel das eine oder das andere anzudeuten.

Aus dieser Untersuchung geht hervor, wie sehr sich der Alsf. Dichter in der Behandlung dieser Scene von den andern Passionsspielen absondert. Wir haben zunächst die Einführung des Dieners und der Bettelscene, wodurch das komische Element in unser Spiel eindringt. In dieser freien Nachbildung des wirklichen Lebens zeigt sich eine gewisse Beziehung zur volkstümlichen Dichtung. Solche kleine Komödie aber erscheint nicht selbständig, sondern nur als eingeflochtenes Zwischenspiel, das die Wirkung nicht stört. Gerade durch diese Entgegenstellung des geistlichen und weltlichen Elements ergaben sich ergreifende Züge, die die Phantasie des Volkes mächtig anregten.

Ganz im Gegensatz zu den übrigen geistlichen Spielen schließt der Verfasser sich nicht an ein bestimmtes Evangelium an. Er kannte als Geistlicher natürlich die betreffenden Bibelstellen, aber er hatte sie bei seiner Arbeit nicht vor sich. So kommt es, daß er, je nachdem es ihm in seinen Plan paßt, bald aus Marc. und bald aus Joh. einen Zug benutzt, und so ist es auch zu erklären, daß das Motiv weder das des Blinden allein noch das des Blindgeborenen ist, ähnlich wie wir es im Frkf. Sp., aus andern Gründen freilich, beobachten konnten. Der Gedanke, daß der Mann blind geboren ist, tritt erst V. 1635 in den Vordergrund; sonst heißt es: V. 1420 armen blynden, 1427 armen blynden mann, 1449 ich enhabe leider mynes gesichtes nyt, 1533 armer blynder man, 1621 ich was degerlichen blynnt, dann aber 1635 und entsijhe nicht der geborn blynnt, 1639 uwer blynde sone, 1641 das en syn mutter blynnt gebare, 1646 die hot en lang blynnt gezogen.

Nebenbei sei noch bemerkt, daß der Verfasser ganz unklare geographische Vorstellungen hat. Nach der Begegnung mit dem samaritischen Weibe, die doch offenbar in Samaria stattgefunden hat, will Jesus mit seinen Jüngern nach Galiläa ziehen, weil der Prophet nichts in seinem Vaterlande gilt. Nun ist aber doch die engere Heimat des Nazareners eben Galiläa, oder denkt der Verfasser an den in Bethlehem Geborenen? Daß er aber auf dem Wege von Samaria nach Galiläa durch Bethanien kommt, ist eine Ungeheuerlichkeit. Wir sehen daraus, daß unser Dichter von der wirklichen Lage der Ortschaften keine Ahnung hatte.

„Von dieser vollkommen in sich geschlossenen Scene führt keine Versentlehnung, keine Uebereinstimmung der Komposition zu den übrigen Passionsspielen“ (cf. Zimmermann a. a. O. S. 46). Es kommt dem Alsfelder Dramatiker immer auf eine Gegenüberstellung des Herrn mit seinen Feinden an, die in unserer Scene teils direkt (V. 1555 ff.), teils indirekt durch Zusammentreffen des Geheilten mit der Synagoge erfolgt. Das Drama erfährt durch diese wirksamen Einzelscenen unbedingt eine Steigerung.

In der Friedberger Dirigierrolle, wie sie Zimmermann am Schluß seiner Abhandlung konstruiert, und die sonst nach seinen Untersuchungen die unmittelbare Vorlage für Alsf. bildet, findet die Scene von der Blindenheilung keine Entsprechung.

Wenn wir nun in unseren deutschen Passionsspielen keine Uebereinstimmung mit Alsf. finden, so wäre es ja möglich, daß uns unsere westlichen Nachbarn hier den Weg weisen könnten und uns weiterführen zu den Quellen, welche wir suchen. Von den französischen Spielen kommen für diese Scene in Betracht: die Passion von Semur, die von Arras, die des Arnoul Greban und die des Jean Michel.

Das Spiel von Semur bedarf hier nur einer kurzen Erwähnung. In der Blindenheilungsscene steht es etwa auf derselben Stufe wie St. G., denn es schließt sich eng an den im Joh.-Evangelium gegebenen Text an. Statt des Bettelns haben wir hier einen Ruf an Jesus, ihm zu helfen. Auf die nur ganz kurz ausgeführte eigentliche Heilungsscene folgt der Zweifel der Juden Marque und Acquim an der Identität dieses Sehenden mit dem Blindgeborenen, die Bestätigung des Blinden und die zweimalige Erzählung von dem Hergang seiner Heilung. Hier bringen die beiden Juden ihn nicht erst vor den hohen Rat, sondern Acquim geht gleich selbst und holt den Vater, um sich Gewißheit zu verschaffen. Der ist bereit mitzukommen, sobald seine Frau da sein wird, um auf das Haus achtzugeben. Hier haben wir den Anfang zu einer den französischen Spielen ganz charakteristischen Ausgestaltung eines über die Bibel hinausgehenden Motivs: der Anteilnahme der Mutter, die hier freilich noch sehr bescheiden ist und nur in einer Warnung des Vaters zur Vorsicht besteht (V. 4624 ff.); hier nimmt sie selbst an der Unterhandlung noch nicht teil wie in den späteren Spielen. Bezeichnend ist, daß ihr der Verfasser hier schon einen Namen gibt: Marlier, mater ceci, während in den deutschen Spielen nur der Vater, in Alsf. der Vater und der Bruder des Blinden einen Namen erhalten. In der weiteren Entwicklung hält sich das Spiel von Semur so genau an die Bibel mit der Auskunft des Vaters, der die Frager an seinen Sohn verweist, mit der Verstoßung des Blindgeborenen aus dem Tempel und mit seinem Zusammentreffen mit Christus und seinem dankerfüllten Bekenntnis, daß ich auf diese Version in weiteren Verlauf meiner Untersuchung nicht zurückzukommen brauche.

In Arras wird die Heilung des Blindgeborenen in der Spielanweisung nach Jerusalem verlegt. Zum Eingang haben wir hier wie in Alsf. eine Bettelscene (V. 8431—46), die sich verbindet mit einem Zank zwischen dem Diener und dem Blinden. Als der „varlet“ aber ernstlich den Dienst aufsagen

will, muß der Blinde sich aufs Bitten verlegen, und nur durch eine ihm für den Sabbath versprochene „de trippes tout fin ung plat“ veranlaßt er ihn zu bleiben. Bei scheinbarer äußerlicher Aehnlichkeit ist doch die ganze Anlage und Durchführung hier anders als in Alsf. Die witzige Art des Bettelns um Naturalien fällt in Arras fort; hier bettelt der Blinde (V. 8432) nur um „ung nicquet ou quelque denier.“ Der Diener in Alsf. ist zwar etwas faul aber im Grunde doch gutmütig, deshalb ist auch sein Ton seinem Herrn gegenüber ein ganz anderer als in Arras. Der „varlet“ in Arras scheint nur auf seinen Gewinn bedacht, besonders auch, wenn er später (V. 8469—70) selbst mitbettelt. Die Tatsache aber, daß beide Spiele diesen Diener haben, bleibt bestehen. Auf sie werde ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit noch zurückkommen. In Alsf. ist außerdem auch die Voraussetzung eine ganz andere: der Blinde kommt nach Bethanien, weil er von Jesus seine Heilung erwartet. In Arras kein Wort davon.

Auf diese Einleitung folgt eine in Arras ganz einzig dastehende Scene: die Unterhaltung der Juden auf dem Markt oder auf der Gasse (V. 8447—70). Die Juden von Jerusalem zitieren die von Sydon, und diese wiederum eilen, die von Thiri zu holen. Es soll Rat gehalten werden über Jesus, der alle durch die unglaublichen Dinge, die er vollbrachte, in Wut versetzt hat. Mitten in diesem Auflauf läßt der Blinde sein Bittgeschrei ertönen, der „varlet“ läutet eine Glocke, um die Aufmerksamkeit auf sich und seinen Herrn zu ziehen. Durch diesen Auftritt wird die Heilungsscene wieder in den großen Zusammenhang hineingebracht, es ist eine neue Tat, die die Wut der Juden erweckt. In keinem Spiel findet sich sonst dieser Auftritt eingeschaltet. V. 8471—88 lehnt sich dann mit der Frage nach der Schuld des Blinden, Jesu Antwort und der Heilung an den Evangelientext in Joh. 9 an. Daraus erklärt sich die Uebereinstimmung mit den deutschen Spielen und dem Spiel des Arnoul Greban. Arras bewahrt hier das „natatore si loé“, während Greban es übersetzt in ein „nageoueres de Siloé“. Nach der Spielanweisung geht dann Jesus in den Tempel und der Blinde zu dem Teich. Ueber die Heilung erfahren wir nichts.

Nach der folgenden Spielanweisung haben sich inzwischen die Pharisäer versammelt und verschwören sich gegen Jesus. Sie suchen einen Zeugen, der von seinen Verstößen gegen das Gesetz berichten kann. Der erste Jude von Sydon schlägt

Malchus vor, der gesehen habe, wie Jesus den Lahmen heilte. Er wird von Cayphas beauftragt, ihn zu holen. In keinem der andern Spiele kommt diese Scene in diesem Zusammenhang vor. Sie scheint beeinflußt zu sein durch die Erzählung von dem Aufrufen der falschen Zeugen bei dem Verhör Jesu, ist aber wieder ein Beweis dafür, wie gut der Verfasser als Geistlicher die Bibel kannte; er hält sich aber nicht an ihren Verlauf, sondern bringt die Scenen in einen ihm gut scheinenden Zusammenhang. — Der Blinde ist jetzt geheilt und spricht (V. 8504—11) seinen Dank aus und seinen Vorsatz, Jesus zu folgen. Diese Stelle fällt auf durch ihre Form. Während wir sonst durchgängig Reimpaare haben, beobachten wir hier Reimverschlingung, eine Erscheinung, die noch einmal ganz am Schluß dieser Scene auftritt bei dem Bekenntnis des Blinden für Jesus. Der Verfasser scheint sie sich also für die Stellen vorbehalten zu haben, wo seine Personen innerlich besonders beteiligt sind; V. 8504—11: a b a b b c b c c, damit kommt er wieder in sein altes Schema hinein. V. 8714 – 27 haben wir dieselbe Form, nur ausgedehnter: a b a b b c b c d e d e d f d f. (Die deutschen Spiele zeigen keinen Wechsel im Reimgebrauch.) Weder formell noch inhaltlich deckt sich diese Scene mit der Passion von Greban, wo wir kein Wort von der Nachfolge finden.

Das Schwanken der Juden in Bezug auf die Identität des Geheilten mit dem blinden Bettler und die bejahende Antwort des Blinden nach Joh. 9. 8—12 finden wir dann auch in diesem Spiel. Eine neue Beziehung kommt dadurch hinein, daß jener Malchus, den der erste Jude von Sydon als Zeugen zitieren soll, auch unter diesen Juden ist, und daß der vom hohen Rat gesandte Bote sich auch an der Unterhaltung beteiligt und den Geheilten selbst gleich mitnimmt. Dadurch haben wir auch hier wieder eine Verknüpfung beider Teile. Wir erkennen, daß auf der Bühne an zwei Stellen gespielt wird. Spiel und Gegenspiel werden vereinigt durch die Sendung des Juden. Sehr gut beobachtet und lebenswahr sind die Verse 8536—41: die ungeduldige Frage des Cayphas und die Beschwichtigung durch den 5. Juden von Jerusalem: „Ve le cy, je le voy venir“ (V. 8539).

Die Frage des Annas (V. 8540—41): „Qui vous a volu tant tenir que vous n'estes venu pieça?“ führt uns wieder hinüber auf das Gebiet des Joh.-Evangeliums, dem die Darstellung jetzt in ziemlich getreuer Anlehnung folgt (Joh. 9,

14—18); Otharius und Siminie kommen überein, die Eltern zu holen, und der 5. Jude bietet sich an zu gehen. Wir haben also auch hier eine Doppelung des Botenmotivs, anders freilich als in Do. Zu bemerken ist nur, daß die Tatsache, daß die Heilung am Sabbath geschah, die Pharisäer nicht in Aufregung versetzt, sondern nur der Umstand, daß es wieder Jesus war, der ihn heilte. Während der Jude sich seines Auftrags entledigt, äußert Cayphas noch einmal seine Bedenken und seine Befürchtungen für das jüdische Gesetz durch diesen Lügner; der 3. Hohepriester beruhigt ihn. Diese kurze Wechselrede (V. 8578—89) ist uns interessant als ein Versuch des Verfassers, die Handlung gleichmäßig fortschreiten zu lassen und Pausen zu vermeiden. Greban hat offenbar dasselbe Bestreben, wir werden aber seine Technik nachher als eine ganz andere kennen lernen.

Anders als in den deutschen Spielen wird uns darauf Vers 8590—8605 die Scene zwischen dem Gesandten und den Eltern vorgeführt. Sonst tritt als Redender nur der Bote auf, hier aber handelt es sich um einen Dialog. Auffällig ist ferner, daß hier der Mutter ein so entscheidender Einfluß eingeräumt wird. Durch ihre Energie wird der Vater zum Mitgehen veranlaßt. In den deutschen Spielen tritt sie gar nicht auf; St. G., Frkf. Sp., Do. und H. führen uns nur den Vater vor, Alsf. den Vater und den Bruder, bei Greban beteiligt sie sich freilich, aber in viel zurückhaltenderer Weise.

Mit Vers 8606 kommen wir dann wieder zurück in die Bahnen des Joh.-Evangeliums, die die Darstellung V. 8576 verlassen hatte. Zur Verbindung beider Handlungen sind wieder die Worte eines Schriftgelehrten eingeschoben, der auf das Kommen der Eltern aufmerksam macht. Der von Eustache Mercadé gewählte Name Sadoch für den Vater des Blinden kehrt in Do. wieder und zwar hier als Name des Dieners des Longinus. An eine Beeinflussung ist hier wohl nicht zu denken, besonders da es sich um zwei ganz verschiedene Personen handelt. Als gemeinsame Quelle liegt hier sicher Matth. 1, 14 vor, wo dieser Name in der Genealogie Jesu erscheint.

Wir haben dann von V. 8612—8729 im wesentlichen eine Uebereinstimmung mit Joh. 9, 20—38. Einzelne kleinere Abweichungen will ich hier noch kurz streifen. Ganz im Sinne der vorigen Scene wird auch hier die Mutter wieder sehr in den Vordergrund gerückt. Der Vater bestätigt nur, daß der

Mensch sein Sohn ist, die Mutter aber läßt der Dichter auf den schlauen Gedanken kommen, den Pharisäer mit seiner Frage an ihn selbst zu verweisen; sie spricht viel mehr als der Vater. Bezeichnend ist, daß der Verfasser Joh. 9, 22, wodurch die Antworten der Eltern erklärt werden, nicht in die Darstellung hineinzieht. Auffällig ist ferner, daß Joh. 9, 31 hier dem Pharisäer Siminie in den Mund gelegt wird. Wenn diese Stelle sonst vorkommt, wird sie stets von dem Blinden gesprochen, auch das Joh.-Evangelium bringt sie in diesen Zusammenhang. Dadurch entsteht in Arras eine kleine Verschiebung der Motive; während sie im Munde des Blinden eine Bestätigung des Wunders ist, drückt sie als Aeußerung des Pharisäers erneut Tadel und Unglauben aus.

Zwischen Joh. 9, 34 und 35 ist noch eine kleine Scene eingeschoben (V. 8683—8700), die uns wieder zum Ausgangspunkt der Verhandlung zurückführt. Nachdem man den Blinden zum Tempel hinausgeworfen hat, will Cayphas die Unterhandlung über Jesus wieder aufnehmen. Annas mahnt aber sehr zur Ruhe und Vorsicht (V. 8693—94). Wir erfahren auch sehr bald den Grund dieses Umschwungs: drei oder vier von den Juden sind fort. Sie haben sich offenbar auf die Seite des Blinden und damit auf die Seite Jesu gestellt, und das macht die Pharisäer bedenklich. Es wird freilich der 6. Jude abgeschickt, um sie zu holen, aber wir werden uns keinen sehr großen Erfolg davon versprechen dürfen. — Vor der Scene zwischen Jesus und dem Blinden werden einige Verse des Symon eingeschoben, der dem Herrn von den Vorgängen erzählt (V. 8701—03). — Auf den abweichenden Reimgebrauch am Schluß habe ich in anderm Zusammenhang schon aufmerksam gemacht.

Nach dem Ausgeführten scheint mir doch das S. 3 mitgeteilte Urteil wenigstens für diese Scene etwas zu scharf zu sein; wir können dem Verfasser keineswegs alle Originalität absprechen. Die ungeheure Länge dieses Spiels (25000 Verse) macht sich auch in der Ausdehnung unserer Scene bemerkbar, die 299 Verse umfaßt im Gegensatz zu 235 in Alsf., 202 in H., 186 in Do., 134 in St. G. und 84 im Frkf. Sp. An die Länge solcher Spiele scheint man aber damals doch noch nicht gewöhnt zu sein, denn am Ende des ersten Tages (V. 6406 ff.) bittet der „prescheur“ deshalb um Entschuldigung.

Doch diesen 299 Versen der Passion von Arras stellt Arnoul Greban sogar 504 entgegen. Den Anfang der Scene

bildet eine Klage des Blinden, der am Wege bettelt. Hier kann man, wenn man will, Anklänge an Alsf. finden, die sich aber bei näherer Betrachtung hier wie dort einfach aus der Situation ergeben. Die Gnade Gottes wird ein französischer Bettler ebenso gut auf den gütigen Geber herabflehen wie ein deutscher. Die Art des Bettelns in Alsf., Arras und Greban ist einfach volkstümlich. Daraus dürfen wir keine Schlüsse auf etwaige Entlehnungen ziehen. — Es fehlt bei Greban der Diener, der Blinde ist allein; er beklagt sich sogar später bitter darüber (V. 14142 ff.). Schon in dieser Bettelscene sehen wir das Bestreben Grebans nach möglichster Ausdehnung, er legt dem Blinden 28 Verse in den Mund, wo Arras sich mit 4 begnügt. Auffällig ist hier die ganz künstliche Reimverschlingung, deren sich der Dichter am Anfang bedient, um dann wieder zu den alten Reimpaaren zurückzukehren. (Vers 14071—84: a a b a a b b b c b b c c b).

Auch im folgenden zeigt sich größere Breite. Ehe Bartholomäus die Frage nach der Schuld stellt und damit zum Joh.-Evangelium hinüberleitet, macht erst der heilige Philippus auf den Blinden aufmerksam, und Judas äußert sein Mitleid. In den deutschen Stücken und in Arras fanden wir eine andere Anlage. Auch die Frage selbst wird hier erst echt französisch-gesellschaftlich durch einige höfliche Formeln eingeleitet, während sie sich sonst viel enger an Joh. 9,2 anlehnt. Diese Antwort entspricht Joh. 9,3—5 mit Ausnahme der Verse 14125—28, die eine allegorisch-theologische Auslegung enthalten. Auch hierin weicht Greban von den übrigen Spielen seiner Zeit ab. Die Uebereinstimmung mit H, das aber jene allegorische Deutung nicht enthält, erklärt sich aus der gemeinsamen biblischen Grundlage. Die Spielanweisung und die nächstfolgenden Verse, in denen Jesus den Kranken an den „nageoueres de Siloé“ schickt, stützen sich wieder auf das Joh.-Evangelium (9, 6—7). Abweichend davon und sonst nur noch in H. vorkommend ist die Antwort des Blinden auf Jesu Weisung, die mich später noch einmal beschäftigen wird.

Der folgende Monolog des Blinden ist ganz allein auf Grebans Rechnung zu schreiben. Der Blinde beklagt sich noch einmal, wie schlecht er es als armer Mann habe (V. 14148-55). Diese Stelle interpretiert Petit de Julleville (I. Bd. S. 258—59) nach der demokratischen Seite hin: „Les auteurs ne craignent pas de toucher aux questions philisophiques ou politiques de

leur temps et de tous les temps. Ils le faisaient avec une liberté qui plus d'une fois pourra nous surprendre. Il est seulement vrai de dire qu'au moyen âge l'expression de ces griefs aboutissait à une conclusion plus résignée, plus chrétienne. Les dignités sociales étaient jugées par eux sans complaisance, elle était tout en faveur du peuple et des petits. Le poète songeait déjà à se concilier le parterre, comme nous dirions; le théâtre était déjà démocratique." Im Zusammenhang unserer Scene interessieren uns diese Verse deshalb besonders, weil sie uns zeigen, wie dieser Verfasser die Pausen zu überbrücken sucht. Dieselbe Technik werden wir nachher bei der Aussendung des Dieners beobachten können. Ich meine, daß das doch Rückschlüsse auf ein gewisses dramatisches Geschick gestattet. — Wir erleben in diesem Spiel alles mit: wie der Blinde zum Teich kommt, sich niederbeugt, sich wäscht und sehend wird; ganz anders als in den andern Spielen, wo wir entweder nur mit einer Spielanweisung abgefunden werden oder höchstens aus dem Munde des Geheilten die Tatsache erfahren; oft geht sie auch nur indirekt aus den folgenden Versen hervor.

Die anschließende Unterhaltung der Juden ist eine Ausgestaltung von Joh. 9, 9. Greban bringt es fertig, aus einem Halbvers 26 Zeilen zu machen, ohne dabei undramatisch zu sein. Der Dialog ist geschickt und lebenswahr durchgeführt. Merkwürdig ist, daß schon Moab (V. 14186) auf den Gedanken der Heilung durch Christus kommt: „Espoir l'ara Jhesus sané." Das findet sich in den andern Darstellungen nicht. Geschickt leiten die Verse 14194—95 zu dem Verhör des Blinden über. Bezeichnend für Greban ist wieder, wie er statt der kurzen Bestätigung des Blinden (Joh. 9, 9) ihn seine ganze Geschichte erzählen läßt.

Unsere Scene folgt dann dem Joh.-Evangelium zunächst bis 9, 13. Sehr hübsch ist die Antwort ausgestaltet, die der Blinde auf die Frage nach Christi Aufenthalt gibt: „Ich weiß es leider nicht, ich hätte mich gern bei ihm bedankt." Eingeschoben in den Evangelientext ist die eigentliche Vorführung des Blinden vor die Pharisäer. Er nimmt sich vor, auch vor ihnen die Wahrheit zu bekennen. Abiron grüßt die Rabbiner mit biblischem Gruß, und Ruben erzählt auf die Aufforderung des Mardoceus die Heilungsgeschichte, wie wir es auch in H., St. G. und Do. fanden, ein gemeinsamer Zug, auf den kein so großes Gewicht zu legen ist, denn er ergibt sich einfach aus der Situation.

Jheroboan will sich von der angeborenen Blindheit dieses Menschen überzeugen, der Geheilte gibt ihm die Bestätigung und bringt ihn schon hier auf den Gedanken, andere Zeugen herbeizurufen. Mit der Frage des Mardoceus nach der Heilung betritt Greban dann wieder den Boden des Joh.-Evangeliums. Auch hier ist der zweite Bericht des Blinden, der größeren Kunst des Dichters entsprechend, keine wörtliche Wiederholung des ersten. Sehr geschickt verwebt der Verfasser den Sabbath in seine Darstellung. Auf die Frage Naasons, wann das geschehen sei, antwortet der Blinde: „Heute." Darauf erhebt Eliachim ein großes Geschrei: „Heute ist Sabbath. Er ist ein Sünder." Köstlich kommt Vers 14285—87 das Pharisäertum zum Ausdruck:

„Comment ne scet il recouvrer
sur ung aultre jour pour ouvrer?
Il est de faulce conscience."

Im folgenden führt Greban die Joh. 9, 16 angedeutete Zwietracht unter den Juden dramatisch aus. Nicodemus — bezeichnend ist die Wahl gerade dieses Namens! — tritt schon fast wie ein Bekehrter für Jesus ein. Er richtet auch die Frage an den Blinden, worauf dessen entscheidende Antwort fällt: „Er ist ein Prophet."

Mit ganz besonderer Liebe, ja schon fast psychologisch durchgearbeitet ist die Rolle des Dieners, der die Eltern holen soll. Bezeichnend ist schon dessen redender Name Trotemenu = kleiner Trab, den Greban nebst den Hauptcharakterzügen seines Trägers der Herodesscene in Semur entlehnt (cf. S. 37). So ausgesponnen haben wir diese Scene nirgends. Sonst wird einfach dem Diener der Auftrag gegeben, den er mit der größten Selbstverständlichkeit ausführt. So in St. G., so in Do. mit der Doppelung des Motivs durch die Longinusepisode, so im Frkf. Sp. von 1493; anders in H., wo Mosche und Lawlein selbst hingehen, und in Alsf., wo der Vater und der Bruder von Anfang an da sind. Dieser Trotemenu ist den Pharisäern gegenüber sehr bereit zu gehen; er kenne die Eltern des Blinden, es seien arme Leute, er werde sie sofort holen. Während er sich zum Standort der Eltern begibt, hält auch er einen Monolog, eine Grebansche Technik, die wir schon früher erörtert haben. In diesem Selbstgespräch zeigt uns der Trotemenu seinen wahren Charakter. Er schimpft über seinen Auftrag,

besonders weil man ihn zu so armen Leuten geschickt habe, bei denen er noch nicht einmal auf einen guten Botenlohn rechnen dürfe. Er stärkt sich unterwegs erst durch einen Trunk aus seiner Flasche. Köstlich und echt volkstümlich sind die Verse 14354 ff:

„Je sens ma bouteille trop plaine
il luy fault ung peu donner vent:
de boire grans traictz et souvent
c'est une rigle en medecine
pour avoir tantost sa poitrine
plate come ces gros baris."

Zum Schluß setzt er sich dann doch etwas schneller in Trab und besinnt sich wieder auf das gute Benehmen, das man von ihm als von einem Diener des hohen Rates erwartet. Sehr höflich begrüßt er den Vater und richtet seinen Auftrag aus. Die Mutter gerät darüber in Angst; auch das ist etwas, was wir noch heute bei den einfachen Frauen aller Völker beobachten können, eine Scheu vor dem Erscheinen vor Gericht. Trotemenu tut zuerst sehr reserviert, als wenn er keine Ahnung hätte, worum es sich handele, dann aber kann er es bei seiner Geschwätzigkeit nicht für sich behalten und berichtet den Sachverhalt, tut allerdings ganz gerissen wieder so, als ob er es nicht genau wüßte. Sehr geschickt bringt nun auch hier der Dichter Joh. 9, 22 unter: der Vater weiß von dem Edikt der Pharisäer. Trotemenu erledigt seine Aufgabe ganz, indem er die Eltern vor die Pharisäer führt. In humoristischer Weise ist diese Dienerrolle ausgestaltet. Der Trotemenu tritt hier in den Vordergrund wie sonst nirgends ein Diener. Ein Schalk steckt in ihm und etwas Falschheit. Es ist die typische Dienerrolle, wie wir sie später in den französischen Lustspielen des Molière finden, und wie wir sie zurückverfolgen können bis in die Komödie der Antike.

Die Scene vom Verhör der Eltern fußt auf Joh. 9, 19—21. Hingewiesen sei hier noch einmal auf das den französischen Spielen eigentümliche Hinzuziehen der Mutter; sie ist es hier, die die angeborene Blindheit bestätigen muß, wenn auch in viel zurückhaltenderer Weise als in Arras. Das sich daran anschließende nochmalige Verhör des Geheilten, das mit seiner Ausstoßung aus dem Tempel endet, wird eingeleitet durch eine Aufforderung des Naason an die Juden. Sie wollen den Blinden zu dem Geständnis bringen, daß es nicht Jesus gewesen ist, der ihn gesund gemacht hat.

Im übrigen folgt die Darstellung dem Verlauf des Joh.-Evangeliums bis Vers 38. Bezeichnend ist der sehr freimütige und unerschrockene Ton, in dem der Geheilte zu den Pharisäern spricht (V. 14507 ff.). Sehr wenig in den Grenzen, die sich für ein Passionsspiel schicken, hält sich der Ton bei dem Akt des Hinauswerfens. Besonders wenig nimmt sich Nachor in seinen Ausdrücken in Acht (V. 14542—45). Von Greban selbständig hinzugefügt sind am Schluß die Verse, in denen der Blinde um Erbarmen fleht, aber die Juden haben kein Mitleid mit ihm. Gleichsam als Kehrreim wiederholt sich:

„Hélas! et je n'ay riens meffait,
seigneurs, que me demandez vous?"

Die deutschen Spiele sind hier viel würdiger gehalten. Der Blinde verliert kein Wort mehr an die Juden, die ihn zum Tempel hinauswerfen. Er geht fort und wird Jesu Jünger. Etwas versöhnlich klingt die Scene bei Greban aus durch die Worte Jorrans am Schluß V. 14554—55:

„Laissons l'en paix, partons, nous tous,
c'est povreté que de son fait."

Ganz dem vorigen Jammern des Blinden entsprechen denn auch seine Worte (V. 15556 ff.), wo er Jesus um Trost anfleht. Wir finden auch dies weder im Joh.-Evangelium noch in den übrigen Spielen. Jesus hört auf seine Bitte; seine weiteren Worte decken sich dann mit Joh. 9, 35. Mit dem Bekenntnis des Blinden schließt diese Scene. Joh. 9, 35—41 ist nicht mehr berücksichtigt.

Die aus dem Spiel des Jean Michel (Parfait I. Bd. S. 278—301 und L. Paris a. a. O. S. 229—39) mitgeteilten Verse unserer Scene decken sich an den meisten Stellen wörtlich mit Greban, sodaß das Spiel für die Kritik keinen selbständigen Wert hat, weil der Verfasser, wie auch Petit de Julleville II. Bd. S. 450 betont, die Passion seines großen Vorgängers einfach in sein Spiel aufnahm. Einige kleine selbständige Züge, die von dem Mysterium des Arnoul Greban abweichen, seien hier nur kurz hervorgehoben; sie kommen für die weitere Untersuchung nicht in Betracht. Zunächst tritt das Betteln des Blinden, der hier den Namen Barthimée trägt, am Anfang mehr in den Vordergrund und

wird etwas anschaulicher dargestellt als bei Greban (L. Paris S. 230). Ferner ist es Petrus, der ihn Jesus zuführt. Psychologisch fein beobachtet ist die Freude des Geheilten und die Verwunderung über alles das, was er vor sich sieht, die sich in seinen Dank gegen Gott mischt (L. Paris S. 231):

„Benedicite! que d'ouvrages!
Que de testes! que de visages!
Que de gens derrière et devant!
En y a il touiours autant
partout? Oui, comme je croy;
mais voyent-ils aussi cler que moy? . . .
D'une aultre chose m'esmerveille
de tant de gens qui sont ensemble,
dont n'y a cil qui se ressemble! . . . .
Que de besongnes descouvertes;
blanches, noires, rouges, vertes!
Que les cieux sont grans et ouverts!
Je crois qu'ils tournent de travers."

Äußerungen der Art finden sich sonst nicht in den deutschen oder französischen Spielen. Eine unbedeutende Abweichung Greban gegenüber besteht in dem Gebrauch anderer Judennamen, die aber auch der biblischen Tradition entnommen sind, ebenso darin, daß auch der Vater hier einen Namen trägt, Thimée. Der Diener, der die Eltern herbeiholt, heißt, sicher in einer freien Nachbildung des Grebanschen Trotemenu, Maucourant. Über Greban hinaus geht Jean Michel in dem Schelten Jonathans auf die Eltern, aus denen nichts weiter herauszubringen ist, als daß dieser Mensch ihr Sohn ist (L. Paris S. 236—37).

Von besonderem Interesse für uns ist ferner eine Scene in der „Résurrection par Jean Michel," einer Fortsetzung der Passion, die nach der neueren Forschung mit Unrecht dem Jean Michel zugeschrieben wird. Parfait bespricht sie a. a. O. II. Bd. S. 479 ff. Der blinde Galleboys hält zu seinem Dienst einen Knaben namens Sauldret an „sur le pied de cent sols par an." Sie zanken und schimpfen sich, schließlich aber vertragen sie sich wieder: „Ne nous fâchons pas, traîte-moi de maître et je te payerai bien." Darauf singen sie zusammen. Dies werden wohl die von Petit de Julliville a. a. O. Bd. I. S. 267 und Bd. II. S. 450 erwähnten Lieder sein: des aveugles chanteurs de gaudrioles. Ein Bote kauft ihnen ihre Lieder ab und erzählt ihnen von

den Wundern am Grabe Christi. Der Blinde bittet seinen Diener, ihn dorthinzuführen, doch der kommt der Aufforderung erst nach, als er für sechs Monate Lohn vorausbezahlt bekommt. Am 2. Tage der Darstellung treten sie dann noch einmal wieder auf (Parfait Bd. II. S. 486—87). Aus einer Schenke kommend, beginnen sie ihren Zank von neuem. Ein Fictus gibt ihnen Waffen; sehr komisch wirkt auf der Bühne, wie die Ungeschickten lernen, damit umzugehen. Sauldret besiegt seinen Herrn im Zweikampf; große Versöhnung im Wirtshaus. Hier sehen wir also das komische Element durch einen Blinden und seinen Knecht vertreten.

Auch auf provenzalischem Gebiet hat sich ein umfassendes Drama aus dem Ostercyclus erhalten, das mit der Heilung des Blinden beginnt. Da nur zwei ungedruckte Fassungen aus dem 14. Jahrhundert vorliegen, eine katalanische und eine provenzalische, sei es hier der Vollständigkeit halber nur erwähnt, für meine Vergleichung kann es nicht in Betracht kommen.

Prüfen wir jetzt, wieweit die französischen Spiele die deutschen beeinflußt haben! Es gilt da vor allem, sich auseinanderzusetzen mit der Theorie Wilmottes. In einem besonderem Kapitel (a. a. O. S. 77 ff.) weist er für die für uns in Betracht kommende Scene französische Einflüsse auf sein Original x nach. Er meint, daß in der evangelischen Tradition Vater und Mutter des Blinden in gleicher Weise aufgetreten seien, weil sie beide in mehreren Stücken handelnd eingeführt wären. Zu bemerken ist nur, daß die zwei resp. drei Stücke, auf die es hier ankommt, nur französische sind, denn wie wir vorher festgestellt haben, sehen die deutschen Spiele von der Mutter ab und begnügen sich mit dem Vater oder wie Alsf. mit dem Vater und Bruder. Ich kann mir nicht denken, daß, wenn ein solches Original vorgelegen hätte, alle deutschen Spiele auf die Einführung der Mutter verzichtet haben sollten, während die französischen sie übernahmen. Dies scheint mir in der Tat ein ganz typisch französischer Zug zu sein, der aber in die deutschen Spiele nicht eindrang.

Den neuhinzugetretenen Diener des Blinden will Wilmotte nicht in sein x übertragen wissen, weil er nur in Alsfeld und Arras vorkommt. Das ist sonderbar, wo er doch eben vorher aus zwei Spielen einen für x gemeinsamen Zug ableitet;

nur waren es da zwei französische Spiele, während es sich hier um ein deutsches und ein französisches handelt. Doch gerade bei dieser Übereinstimmung zwischen Arras und Alsf. muß ich verweilen. Wilmotte kommt a. a. O. S. 105 ff. auf sie zurück. Diese Scene zwischen dem Blinden und seinem Diener scheint mir etwas typisch Französisches zu sein. Dieses Dienstverhältnis haben die Franzosen wenn nicht früher so doch sicher nachweisbar Ende des 13. Jahrhunderts dichterisch gestaltet. „Wo körperliche Gebrechen zum Gegenstand komischer Darstellung gemacht werden, zeigt sich die Denkweise der guten alten Zeit oft in sehr wenig erfreulichem Lichte.“ (Creizenach a. a. O. S. 6). Dies gilt namentlich von den Scenen, wo blinde Bettler dargestellt werden, wie das in den französischen Mysterien sehr häufig der Fall ist. Das zeigt uns schon eine Farce aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. (cf. Paul Meyer im Jahrbuch für romanische und englische Literatur (hrg. von L. Lemcke) Band VI. S. 163—172: „Du Garçon et de l'Aveugle, Saynète du XIIIe siècle“). Man bezeichnet sie gewöhnlich als die Farce von Tournay, Wilmotte a. a. O. S. 106 als „le rifacimento très profane d'un épisode détaché d'une passion en dialect picard.“ Sie ist aufgezeichnet in der Handschrift 275 in der Bibliothèque Impériale du fonds Notre Dame. Die Schrift gehört in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Der Verfasser ist unbekannt. Die Scene spielt in Flandern, und die Abfassungszeit ist zwischen 1260 und 1280—90 festzusetzen.

Auch hier beginnt der Text zunächst mit einer Klage des Blinden über seinen elenden Zustand. Sie ist im Volkston gehalten, wie wir es auch in Alsf. und Arras beobachtet haben. Er jammert vor allem nach einem Knaben, der ihn führe, eine Aeußerung, die uns lebhaft an Greban (V. 14142) erinnert, ohne doch wörtlich anzuklingen. Ein „garçons“ weist ihn zurecht und stellt sich in seinen Dienst. Der Blinde will singen, der Diener soll betteln; so wollen sie ihr Leben fristen. (Wir bemerken, daß in Alsf. die ganze Arbeit dem Blinden zufällt). Die vom Diener gestellte Bedingung wird vom Blinden angenommen. Dann machen die beiden sich auf und singen und betteln in den Häusern und auf der Straße. Wir beobachten, daß sie sich hier ganz redlich in die Arbeit teilen, wenigstens greift der Diener aktiver in den Lebenserwerb ein als in Arras und besonders

in Alsfeld. Der Blinde ist es hier, der den Diener immer wieder zur Beharrlichkeit ermahnt; der seinerseits läßt es an satirischen Randbemerkungen nicht fehlen (V. 92—94):

„Sire, se de nient poons vivre
nous serons anquenuit tout ivre;
voiés com cascuns nous aporte!“

Die Rohheit kommt dann ganz besonders an einer späteren Stelle zum Ausdruck, wo der Diener den Blinden schlägt und so tut, als sei es ein anderer gewesen. Der weitere Verlauf dieser Scene, wo sich herausstellt, daß der Blinde garnicht so arm ist, wie er zu sein vorgibt, wo dann ein Festmahl bereitet werden soll, und der Gauner von Diener seinen Herrn um das Geld prellt, kommt für uns nicht mehr in Betracht. Hier gilt es nur festzustellen, daß Eustache Mercadé wahrscheinlich diese Farce gekannt hat und sie, ohne allerdings wohl den Text vor sich zu haben, zum Teil inhaltlich in sein Mysterium verwebte. Greban schaltete sie für sein Werk aus, da er doch im Grunde dem Evangelientext näher steht. Er kannte sie wohl, aber sie hatte zu seiner Zeit schon ganz ihren primitiven Charakter verloren (cf. Wilmotte a. a. O. S. 106). Das aber paßte ihm nicht in sein Werk hinein. Die Klage des Blinden, daß keiner sich seiner annimmt und ihn führt (Greban V. 14142—50), enthält sicher eine Anspielung auf sie. Jean Michel hat sie dann aber in seiner „Résurrection“ wieder verwandt, denn die Scene zwischen dem blinden Galleboys und dem Diener Sauldret scheint auf denselben Ton gestimmt zu sein, wenn sich auch die Vorgänge nicht decken.

Auch in andern französischen Mysterien wird dies Motiv wieder benutzt. In St. Bernard de Menthon wird ein Blindgeborener dadurch geheilt, daß er die Reliquien des Heiligen anruft. Sein Diener, den er jetzt nicht mehr braucht, fordert seinen Lohn, doch der Geheilte weist ihn zurück mit den Worten: „Mein Freund, ich weiß nicht, wer du bist. Ich habe dich nie gesehen.“ Wieder derselbe Ton wie in der Farce von Tournay. In dem Mystère de St. Martin werden ein Blinder und ein Lahmer durch das Vorübertragen der Reliquien des Heiligen gegen ihren Willen geheilt. Sie beklagen sich in humoristischer Weise über ihre Gesundung, da sie dadurch ihre einträgliche Erwerbsquelle verloren haben. Und im Mystère de St. Martin von Andrieu de la Vigne

wurde eine besondere Moralität desselben Inhalts im Anschluß an das Mysterium gespielt. „Une observation que suggère l'étude des mystères et que confirmera celle des farces, c'est que certains moyens comiques semblent impérissables et se transmettent de siècle en siècle à travers les métamorphoses de la littérature et du théâtre.“ (cf. Petit de Julleville I. Bd. S. 268).

Daraus ergibt sich, daß diese Scene in Frankreich besonders beliebt war, und daß wir ihre Heimat auch bei unsern westlichen Nachbarn werden suchen müssen. Von da aus ist sie dann auch in das deutsche Spiel eingedrungen, sodaß wir tatsächlich in diesem kleinen Zwischenspiel, wie wir es in Alsf. finden, französischen Grundbestand erblicken müssen, der aber nicht wörtlich und auch nicht in der Anlage aus dem französischen Spiel entlehnt ist. Der Alsfelder Dichter übernahm die Idee, wahrscheinlich angeregt durch eine mitangesehene Aufführung des Spiels von Arras und gestaltete sie später aus der Erinnerung heraus nach eigenem Ermessen aus. Auch Wilmotte nimmt hier eine Entlehnung aus dem Französischen an, wobei er aber dem Alsfelder Dichter etwas zu wenig Selbständigkeit zutraut. Von seinen aufgestelltenVersparallelen:

Arras 8431—32	Alsfeld 1419—21
„ 8445	„ 1423
„ 8438	„ 1439—40

deckt sich nur die letzte ganz. Besonderes Gewicht legt er darauf, daß bei der zuletzt angeführten Parallelstelle der Blinde von seinem Diener unterbrochen wird und meint in echt französischer Übertreibung: „Le trait est excellent; il est de ceux qu'on n'invente pas deux fois; il montre par son originalité et sa verve bien française, où l'auteur d'Alsfeld est allé chercher son inspiration du moment.“ (S. 107). Wenn ich auch diese Übertreibung ablehnen muß, so muß ich doch darin Wilmotte recht geben, daß der deutsche Dramatiker wahrscheinlich diesen Zug aus einem französischen Vorbild übernommen haben wird, denn diese französische Gewandtheit, deren Wirksamkeit auf der Bühne er erkannte, machte sicher Eindruck auf den in dieser Beziehung etwas schwerfälligeren Deutschen.

Gehen wir nun weiter der Beweisführung Wilmottes S. 77 f. nach. Er findet die größte Aehnlichkeit zwischen H. und Greban, oder vielmehr nicht Greban selbst sondern

dessen kürzer gefaßter Vorstufe. Als erstes Kriterium bringt er vor die in H. und Greban übereinstimmend am Anfang stehende Klage des Blinden. Inhaltlich sind beide ganz verschieden; in Greban ist sie mit einer richtigen Bettelei verbunden, in H. tritt das viel weniger hervor, da heißt es nur Vers 1141—42:

„O lonnt vuch menschen erbarmen
vber mich blindenn vil armen."

Muß man wirklich für eine solche Klage eines armen unglücklichen Menschen die Quelle erst in einem französischen Prototyp suchen? Ist sie nicht menschlich so erklärlich, daß zwei verschiedene Dichter unabhängig voneinander auf den Gedanken kommen können? Legt sie nicht außerdem der Evangelientext schon nahe? (Marc. 10, 46).

Als zweiten Beweis bringt Wilmotte die Tatsache, daß Greban und H. das „interrogaverunt discipuli" (Joh. 9. 2) verwandeln in eine Frage des Bartholomäus. Das ist deshalb auffällig, weil gerade dieser Jünger sonst verhältnismäßig wenig genannt wird. Muß aber deshalb der Name in dem Urtypus x gestanden haben? Dann wäre es, meine ich, viel mehr zu verwundern, daß er in keinem der andern Spiele für den Fragesteller vorkommt. Die Frage selbst ist bei Greban ganz anders ausgeführt als in H. Hier ist es nichts weiter als der gereimte Text des Joh.-Evangeliums, während es sich dort um eine viel freiere Ausgestaltung handelt. Die scheinbare Uebereinstimmung am Anfang:

Greban 14104: nostre maistre, ne vous desplaise
H. 1145: maister, sage uns ann allenn spott und in
Greban 14110: comme si d'estre aveugle né
H. 1148: daß er blind geboren ist

erklärt sich einfach als Formelhaftigkeit und aus dem Joh.-Text. Wegen des übereinstimmenden Namens allein scheint mir deshalb die Annahme eines x nicht nötig.

Als Drittes bringt Wilmotte die Tatsache, daß der Blinde auf Jesu Aufforderung, an den Teich Siloa zu gehen, noch eine Entgegnung hat. (H. 1165–68 = Greban 14136–41). Solche Erwiderungen sind aber H. überhaupt eigentümlich; sie sind durchaus nicht auf diese eine Stelle beschränkt. Dies geht ja allerdings über das Evangelium hinaus, aber schon Wilmotte gibt zu, daß es dazu keines großen „effort d'inspiration" bedarf. Die einzig wörtlich anklingende Stelle

H. 1167: „ich hoff du wirst mich nit betrigenn“ und
Greban 14140: „Dieu doint que la chose soit voire“
ist doch wieder nur rein formelhaft.

Einen weiteren Beweis für seinen Urtypus x sieht Wilmotte in den auf den Streit der Juden folgenden Versen und in der Stelle, wo die Juden den Blinden dem hohen Rat vorführen. (Greban 14216 ff. — H. 1194 ff.) Ein Unterschied liegt aber schon darin, daß in H. Seligmann zu den Juden spricht, in Greban aber Ruben zu dem Blinden selbst. Ferner tritt in H. das Motiv des Sabbaths wieder auf, während es Greban nur auf die Tatsache der Heilung selbst ankommt. Außerdem läßt sich diese Gleichheit einfach aus der Situation ableiten, die sich notwendig ergab, wenn man den Text von Joh. 9, 13 in dramatische Form umsetzte: die Pharisäer müssen von der Sachlage in Kenntnis gesetzt werden. Was war natürlicher, als daß das einer der Juden besorgte? Braucht man für einen so selbstverständlichen Zug wirklich erst ein x? Außerdem haben wir dieselbe Sache schon in St. G. und Do., diese bringt aber Wilmotte nicht mit der Stelle bei Greban in Zusammenhang.

Auch die übrigen Versparallelen, die er anführt, sind nicht beweiskräftig, denn sie lassen sich ganz zwanglos auf die Bibel zurückführen:
H. 1207—10 = Greban 14262—.63 = Joh. 9, 15 (1. Hälfte)
„ 1211 ff. = „ 14268 ff = Joh. 9, 15 (2. „
Für Greban und H. kann ich mich also von einem andern gemeinsamen Grundstock als dem Joh.-Evangelium nicht überzeugen lassen.

Wilmotte behauptet dann weiter, in Arras und H. sei die Persönlichkeit des Dieners, der die Eltern holt, gleich aufgefaßt, und man höre ihn mit dem Vater und den Freunden im Wechselgespräch. Das dürfte doch wohl die Sache nicht ganz treffen. In Arras geht nur ein Diener (der 5. Jude von Jerusalem), in H. gehen „Mosche, Lawlein und annderr Judden.“ Mosche ist der Sprecher; er redet ganz allein, es handelt sich gar nicht um einen Dialog. In Arras dagegen haben wir ein wirkliches Wechselgespräch. Offenbar hat auch Willmotte den Ausdruck „freund“ falsch verstanden, der hier für die Eltern steht im Sinne von Verwandten, während er ihn durch „les amis de l'aveugle“ wiedergibt. Wenn er aber die Tatsache meint, daß überhaupt die Eltern durch Boten geholt werden, so kann ich ihm auch

darin nicht recht geben. Die Einführung eines Boten war nahegelegt durch Joh. 9, 18. Außerdem ist dazu zu bemerken, daß H. sich hier enger als Arras an das Evangelium anlehnt. Daß die Eltern durch eine Rede des oder der Boten eingeführt werden in H. und Greban (in Arras ist es nicht der Fall, da macht nur der „premier prince“ auf sie aufmerksam), ergab sich ganz einfach aus der Situation und aus dem Bestreben H.'s, wo es möglich war noch eine Rede einzufügen. Wenn diese Stelle in Wilmottes x gestanden hätte, so wäre es viel eher verwunderlich, daß diese Erweiterung des Bibeltextes in den andern Spielen fehlt.

Für die nun folgenden Abschnitte der Darstellung nimmt auch Wilmotte ohne weiteres eine Übereinstimmung mit dem Joh.-Evangelium an. Er hebt nur noch die letzten Schimpfworte heraus, die in H. Lawlein, in Do. Leviathan, in St. G. Annas und in den französischen Spielen die verschiedenen Juden dem Blinden zurufen, als sie ihn aus dem Tempel stoßen. Er will da eine Übereinstimmung zwischen H. und Arras finden, nachdem er vorher eine Reimgleichheit zwischen St. G. und H.: verlorn : zorn (geborn H.), leren : keren und fälschlich auch eine Versgleichheit festgestellt hat. Er stellt nebeneinander:

Arras 8683: vous avez plus de cent coups und
H. 1318: oder jch stoes dich jnn diessenn dreck.

H. 1318 ist die unmittelbare Ueberleitung zu der durch die Spielanweisung vorgeschriebenen Handlung: „als baldtt stoissen sie den blinden vonn inn,“ und diese wiederum nur die Uebersetzung des biblischen „eiecerunt eum foras.“ Eine Beeinflussung durch den im Wortlaut ganz abweichenden Vers Arras 8683, wie sie Wilmotte annimmt, ist deshalb m. E. ganz ausgeschlossen. Mir ist in der Beweisführung Wilmottes nicht klar geworden, warum gerade jene Züge, die er als gemeinsam hervorhebt, französisch sein sollten.

Auch die später an der vorhin schon einmal zitierten Stelle (Wilmotte S. 107 ff.) angegebenen Versparallelen können mich nicht von einer direkten Beeinflussung Alsfelds durch Arras überzeugen. Die Gegenüberstellung von Arras 8546–53 und Alsf. 1624–29 scheint mir nicht glücklich. In Arras handelt es sich hier um den zweiten Heilungsbericht, in Alsf. ist erstens die Voraussetzung eine ganz andere (der Blinde geht selbst zu den Juden und berichtet von dem

Wunder), und zweitens wird viel abstrakter nur die Tatsache der Heilung festgesellt, der konkrete Vorgang dabei aber nicht berührt. Die weiteren Übereinstimmungen erklären sich wieder lediglich aus dem Evangelientext. Außerdem ist Alsf. mit großem Geschick viel kürzer gefaßt und behandelt ganz abweichend und ihm eigentümlich die Scene, wo die Zeugen für die angeborene Blindheit des Geheilten auftreten, auf die ich schon in anderem Zusammenhang hingewiesen habe.

Die Vergleichung der Darstellung der Blindenheilung in den deutschen und den französischen Passionsspielen führt demnach zu folgendem Ergebnis: die Stoffquelle war die Bibel und zwar das 9. Kapitel des Joh.-Evangeliums vor allem. Die Verfasser kannten die heilige Schrift auswendig, denn ihr Beruf als Geistliche veranlaßte sie zu fortwährender Beschäftigung mit ihr. Selbständig ist die Ausführung und die verschiedene Fassung dieses biblischen Inhalts. Für die Scene zwischen dem Blinden und seinem Knecht ist französischer Ursprung anzunehmen, aber ihr Eindringen in das Alsfelder Spiel geschah nicht durch unmittelbare Uebernahme aus einer Vorlage sondern auf dem Wege der gedächtnismäßigen Uebertragung.

3. Kapitel.

Die Maria-Magdalenenscenen.

I. Weltleben und Bekehrung der Maria Magdalena.

Gleichsam als der Beweis der gesteigerten Kraft und Macht des Heilandes wird die Scene von dem Weltleben und der Bekehrung der Maria Magdalena den Auftritten angereiht, die von den äußeren unmittelbar sichtbaren Wundern des Herrn berichten. Uns moderne Menschen mutet das Treiben der großen Sünderin in den mittelalterlichen Schauspielen oft gar nicht so verwerflich an in seinen Aeußerungen, daß deshalb der Erlöser bemüht werden müßte, um ihre Seele zu retten, aber wir müssen uns die mittelalterliche Weltanschauung der geistlichen Verfasser unserer Spiele ins Gedächtnis rufen, um mit ihnen an dem weltlichen Treiben dieser Frau Anstoß nehmen zu können. Für den katholischen Christen jener Zeit bestand eine strenge Zweiteilung der Welt und des Menschen in zwei feindliche Hälften: Leib und Seele, Aeußeres und Inneres, Diesseits und Jenseits. Von diesen drei Paaren hat Wert jedesmal nur der zweite Begriff, das Unvergängliche. Das Weltkind geht der Verdammung in der Hölle entgegen, das Gotteskind erwartet Seligkeit im Himmel. Aus dieser Lebensanschauung heraus, verbunden mit den biblischen Traditionen und hineingetragen in sie wird die Behandlung der Maria-Magdalenen-Scenen verständlich.

Die Gestalt der Maria Magdalena ist, wie sie in den mittelalterlichen Spielen Deutschlands und Frankreichs vorliegt, aus drei biblischen Frauencharakteren zusammengeflossen. Die Dramatiker benennen die Trägerin dieser Rolle entweder Maria Magdalena nach einer der Frauen unter dem Kreuze,

der am Ostermorgen Jesus im Garten erscheint, oder Maria nach der Schwester des Lazarus und der Martha aus Bethanien. Mit dieser verband sich die Gestalt der großen Sünderin, die bei dem Gastmahl Simons des Pharisäers dem Herrn die Füße salbt (Luc. 7, 37—50). Diese Verschmelzung ging um so leichter vor sich, da außer den Synoptikern auch das Joh.-Evangelium von einer Salbung des Herrn durch eine Frau berichtet. Dieses Weib wird in den synoptischen Evangelien (Luc. 7, 37—50, Matth. 26, 6—13 und Marc. 14, 3—9) nicht mit Namen genannt, bei Joh. 12, 1—8 wird sie mit der Schwester des Lazarus identifiziert, in dessen Hause hier auch das Gastmahl stattfindet. Durch das Joh.-Evangelium vor allem also wird der Uebertragung des Charakters der großen Sünderin auf Maria von Bethanien Vorschub geleistet. Den dritten Faktor zu dem Charakterbilde der großen Sünderin Maria Magdalena lieferte das Weib, das nach Luc. 8, 2 von sieben Teufeln besessen war, von denen Jesus sie befreite. Schon diese Verschmelzung aus den drei Frauengestalten beweist, daß die Phantasie sich viel gerade mit dieser Gestalt des mittelalterlichen Dramas beschäftigt hat, und gerade bei der Ausgestaltung dieses Charakters und bei seiner Darstellung auf der Passionsbühne war der schaffenden Einbildungskraft der mittelalterlichen Dramatiker Tür und Tor geöffnet. Hier war die Möglichkeit gegeben, eine Bresche in die streng geistliche und kirchliche Entwickelung zu schlagen, durch die profane Scenen eindringen konnten. Je nach der Anlage und Grundstimmung der einzelnen Spiele bemerkt man eine verschiedene Auffassung dieses weiblichen Charakters, seines weltlichen Lebens und seiner Bekehrung, während sich die Salbung des Herrn bei den meisten Spielen mehr oder weniger nah dem Text des Luc.-Evangeliums anschließt.

Ich teile mit Wirth (a. a. O. S. 215—216) alle Magdalenenscenen ein in

1. solche, welche Maria Magdalena als lebenslustige und leichtsinnige Frau darstellen, die durch die Ermahnungen ihrer frommen Schwester Martha zur Buße geführt wird und auf einem Gastmahl des Pharisäers Simon von Christus Vergebung ihrer Sünden empfängt.
2. solche, welche sich in Bezug auf den ersten Teil an die eben erwähnten anschließen, bei denen die Bekehrung aber durch die Bergpredigt geschieht, worauf Maria

Magdalena auch in das Haus des Pharisäers Simon kommt, um Christi Füße zu salben,

3. solche, die nur die reuige Maria Magdalena vorführen, wie sie Christi Füße wäscht und Vergebung ihrer Sünden erhält.

Zu dieser letzten Gruppe gehören nach Wirth nur neuere Passionsspiele; das früheste dieser Art sei Augsburg aus dem 15. Jhdt., der älteste Vorläufer von Oberammergau. Nicht berücksichtigt hat Wirth dabei die Spiele der Tiroler Gruppe und die französischen Spiele, die gerade in ihren früheren Entwicklungsstufen diesen Charakter tragen. Heinzel (Beschreibung des geistlichen Schauspiels S. 170) vertritt die Ansicht, daß die Bekehrung Maria Magdalenas und die Salbung des Herrn durch sie beim Gastmahl des Simon leprosus auch für den Plan der Spiele so eng zusammengehören, daß wir annehmen müssen, daß die Dramen, die nur die Salbung enthalten, in einem verstümmelten Zustand auf uns gekommen sind. Darin kann ich ihm nicht beistimmen. Freilich haben schon die Verfasser der geistlichen Spiele im 13. Jhdt. empfunden, daß die Bekehrung der Maria Magdalena unverständlich ist ohne ihre Versündigung, aber wir dürfen deshalb doch nicht für alle Spiele diese Erweiterung der Scene nach vorn als selbstverständlich voraussetzen, selbst wenn in den Spielen, die ihr Weltleben nicht schildern, ihre Sündenklage nur sehr formelhaft und ohne Lebenskraft anmutet.

Ich wende mich, um zunächst die Entwicklung dieses Stoffes in den deutschen Spielen und das deutsche Stammgut festzustellen, chronologisch vorgehend zuerst Ben. zu, das wegen seiner grundlegenden Bedeutung für diese Scene eine besonders eingehende Behandlung erfahren muß. Auffallend ist, daß in diesem sonst so knapp gehaltenen Denkmal des 13. Jhdts. die Maria-Magdalenen-Scene über ein Drittel des ganzen Spieles umfaßt. In dem uns vorliegenden Text ist neben der Scene am Kreuz nur die von der fröhlichen und anmutigen Maria Magdalena breiter ausgeführt und durch verschiedene Gesänge erweitert. Sie besteht teils aus Prosa, teils aus klangvollen Vagantenversen. Während an einer Stelle der Bühne die Diener des Simon auf den Befehl ihres Herrn die Tische zum Gastmahl bereiten, treibt an einer anderen Maria Magdalena ihr lustiges Weltleben und wird durch die Mahnungen des Engels bekehrt. Später in W. und in Erl. IV. nimmt diese Scene auch ganz unverhältnis-

mäßig viel Raum ein. Durch diese Beobachtung wurde W. Meyer-Speyer (a. a. O. S. 64 f.) zu der Theorie geführt, daß zu der Zeit, als Ben. zusammengestellt wurde, als Gegenstück zu dem alten Osterspiel, in dem Maria Magdalena die Trägerin der Hauptrolle ist, ein Spiel von der sündigen und reuigen Maria Magdalena bestanden habe und zwar in Deutschland, denn dahin wiesen die Versmaße, und dieses Spiel sei von dem Zusammensteller einfach in Ben. eingesetzt worden. Auch ich möchte als Grundlage der Magdalena-Scenen in den mit Ben. und W. verwandten Spielen eine lateinische Urscene annehmen. Leider ist W. nur fragmentarisch überliefert und deshalb ist nicht zu entscheiden, ob Ben. und W. gemeinsam auf ein vorhandenes Passionsspiel zurückgehen, oder ob für die Maria Magdalena ein bereits bestehendes lateinisches Magdalenen-Drama benutzt wurde. Für die zweite Möglichkeit spricht die große Ausführlichkeit dieser Scene und der Umstand, daß sie auch in späteren Spielen, die im übrigen nichts mit Ben. und W. zu tun haben, vorkommt; ferner die großen Uebereinstimmungen in den lateinischen Stellen zwischen dem Ben. und W. Spiel, die ich später noch näher beleuchten werde; in den deutschen Versen dagegen zeigt sich eine auffällige Abweichung.

In Ben. tritt Maria Magdalena V. 19 zuerst auf, indem sie vier Strophen des lateinischen Vagantenliedes „Mundi delectatio“ singt. Dasselbe Lied wird mich noch später bei der Betrachtung der W. Spiele beschäftigen, wo es an einer anderen Stelle gesungen wird und um zwei Strophen vermehrt ist. In Ben. wiederholt Maria Magdalena es noch zweimal nach den beiden ersten Warnungen des Engels. Auf diese Aeußerung der weltlichen Freude folgt in Ben. das erste Krämerspiel: Maria Magdalena geht mit den Mädchen zum Kaufmann, um Schminke einzuhandeln (V. 27—30), und der Mercator preist (V. 31—34) seine Ware an. Nach Einkauf fordert sie in übermütiger Weise Männer und Frauen keck zur Minne und zur Weltlust heraus. Die erste dieser Strophen: „Chramer, gip die varwe mier“ steht in einem wenn auch nur lockeren Zusammenhang mit der ersten der beiden vorangehenden lateinischen Strophen: „Michi confer, venditor;“ es ist eine Art Uebertragung, die aber gleichzeitig auch neue Gedanken bringt: „Da mit ich die jungen man an ir danck der minnenliebe noete.“ Ebenso erscheinen die Verse 47—50 als eine deutsche Wiedergabe der

Verse 19 und 21—24. Neu hinzu kommt im Deutschen nur die Anrede an die anwesenden Liebhaber V. 39—41, 46 und 51, und ohne lateinische Grundlage ist auch das kecke Liebesliedchen V. 42—45, das Gedanken der höfischen Minnepoesie enthält und wahrscheinlich weit verbreitet war und viel gesungen wurde. Der Zusammensteller von Ben. schob es als passend in seinen lateinischen Text ein, um die Schilderung der „Maria Magdalena in gaudio“ besonders eindringlich zu gestalten. R. M. Meyer in seiner Abhandluug: Alte deutsche Volksliedchen (Zfda 29, S. 121—236) bringt aus der Minnepoesie zahlreiche Parallelstellen zu dem Verse Ben. 44: „Minne tuet eu hoech gemût“ und W. 309: (vreude) hat gehôet mir der mût“: Kür. 10,21; Meinl. 14, 25; Riet. 18, 9; Dietmar, 36, 24; Rugge 107, 32; Mor. 125, 32; Reinm. 179, 15; 202. 38; Walther 73, 3; ferner: Haus. 44, 27; Rugge 103, 24; 105, 24 f.; Mor 132, 30; Reinm. 177, 15; Walther 41, 15; Reg. 16, 7; ein Beweis, daß der Gedanke und sein Ausdruck in der Minnepoesie geläufig waren.

Auf die Aeußerungen der Weltlust folgt die erste Mahnung des Engels, der Maria Magdalena von Jesu Anwesenheit beim Gastmahl des Simon und von seiner Macht zur Vergebung der Sünden berichtet. Unbeeinflußt von dem Engelswort erhebt sie sich aus dem Schlaf zu dem zweiten Auftritt des Weltlebens und läßt von neuem ihr „Mundi delectatio“ ertönen. Eine Steigerung wird hervorgerufen durch den allerdings nur in der Spielanweisung eingeführten amator, mit dem Maria Magdalena sich unterhalten soll (cum parum locuntur). Der eigentliche Dialog wird auch in dieser zweiten Schminkekaufscene nur von Maria Magdalena und dem mercator geführt, denn V. 64 besagt, daß der Gesang der Maria Magdalena von V. 35—38 zu wiederholen ist. Auch nach der zweiten Engelswarnung erklingt noch einmal das durch die Wiederholung ermüdend wirkende „Mundi delectatio.“ Nach der dritten, nur in der Spielanweisung angedeuteten erfolgreichen Warnung erhebt Maria Magdalena (V. 73—76) die lateinische Klage über ihre Sünden und wird von dem Engel mit dem Bibelwort Luc. 15, 10 getröstet, wobei der Verfasser mit einem Anflug von Selbständigkeit den „peccator“ des Textes in die „peccatrix“ verwandelt. Nach dem Fluch, den Maria Magdalena über ihr vergangenes Leben ausspricht, legt sie ihre weltlichen Gewänder ab, „induat nigrum pallium“ und weist ihre unwürdige Begleitung von sich. Auffallend ist,

daß hier in der Spielanweisung vor V. 82 mit dem amator zugleich auch ein diabolus zurückweicht, von dem bis jetzt überhaupt noch nicht die Rede gewesen ist. Es scheint, als ob ihn der Verfasser sich als Personifikation des Bösen gedacht hat, von dem Maria Magdalena ständig begleitet war.

Steif und ungelenk ist die Darstellung und der dramatische Aufbau dieser Scene, abgesehen von dem graziösen deutschen Minnelied. Ungeschickt ist auch die Ausführung der Bekehrung; wichtig ist, daß sie durch einen Engel vollzogen wird. Wenn dieser auch in späteren Spielen durch Martha abgelöst wird, so ist doch der Gedanke dieser Art von Bekehrung aus Ben. übernommen. Eintönig wirkt die stets gleiche Form der Warnung, und ungeschickt ist es, daß Maria Magdalena, die gerade ihrer Lebensfreude Ausdruck gibt, dreimal offenbar am Tage einschlafen muß (denn die Scene spielt sich während des Gastmahls bei Simon ab), damit dem Engel Gelegenheit gegeben wird, seinen Mahnruf anzubringen.

Zum Beweis ihres Sinneswandels und ihrer Verehrung will Maria Magdalena wie in den Osterspielen den toten so hier den lebendigen Christus salben. Dadurch lag es nahe, eine Scene aus den Osterspielen einzufügen: den Kauf der Salben für Christus. Hier ist der Ausgangspunkt für die vorher erwähnte Schminkekaufscene, die sich als eine Doppelung und Umbiegung dieses Motivs erklärt. Der Verfasser nahm die Strophe so gedankenlos aus dem Osterspiel herüber, daß er nicht einmal den Numerus des „Dic nobis“ änderte, das sich in dem Osterspiel auf die drei Marien bezieht.

Für diese Scene an sich hat W. Meyer (a. a. O. S. 58 ff.) französischen Ursprung nachgewiesen. Dem Kompilator von Ben. hat entweder das Mysterium von Tours oder eine diesem sehr ähnliche Fassung des lateinischen Zehnsilberspiels vorgelegen. Dieselbe Fassung war auch dem Verfasser des Ben. Osterspiels bekannt, denn bei beiden heißt es in der dritten Zeile der Strophe „Dic nobis“: „pro quanto dederis,“ während wir im Mysterium von Tours (Ausg. von Milchsack V. 43) lesen: „quod tibi dederimus.“ Eine ähnliche Abweichung findet sich auch in der Mercastostrophe: Ben. 88: aliter nusquam (wodurch der Zehnsilber verdorben wird); Tours 51: ne aliter umquam. Dieselbe Strophe weist eine Ergänzung als vierte Zeile auf: „optimum est.“ Für diese Kaufmannsscene in Tours nimmt Milchsack (a. a. O. S. 106) zwei Krämer an, den mercator iuvenis (V. 41 ff.), einen Lauf-

burschen und Handlanger des eigentlichen mercators, „der in der Abwesenheit des letzteren die Gelegenheit wahrnimmt, den Herrn zu spielen und sich wichtig zu machen," und den Meister selbst, der schnell mit den Marien handelseinig wird; eine Marktscene, die sehr alltäglich ist, aber des dramatischen Lebens nicht entbehrt. Die Publikation von Coussemaker S. 22—24 zeigt, daß die erste Verhandlung sprechend geführt wird, und daß erst bei dem Auftreten des eigentlichen mercators mit der Frage: „Quid queritis?" die Musik wieder einsetzt. Ben. übernimmt diese Doppelung nicht.

Durch die Absicht Maria Magdalenas, Jesus zu salben und ihn um Vergebung für ihre Sünden zu bitten, wird die Verbindung mit dem Gastmahl des Simon hergestellt. Die nächstfolgenden deutschen von dem vorhergehenden lateinischen Text unabhängigen Verse (95—102) der Maria Magdalena zu Füßen Christi enthalten die Bitte um Vergebung, während die lateinischen nur ihre Absicht ausdrücken, den „medicum qui cunctos sanat peccatores" aufzusuchen.

Das Ben. Sp. ist durch die Ausgestaltung der Maria-Magdalenenscene wichtig geworden für die Entwicklung derselben in den späteren Spielen und zwar, wie Wirth (a. a. O. S. 131 ff.) richtig hervorgehoben hat, durch folgende Punkte:

1. Maria Magdalena ist ein eitles lustiges Weltkind.
2. Sie singt Liebeslieder im Stil der Minne- und Volkspoesie.
3. Ihre Gesellschaft aus Ben., die puellae, der amator und der diabolus, findet sich in allen Spielen wieder.
4. Ihrer Bekehrung in den späteren Spielen durch Martha, durch einen Diener, durch Christus selbst liegt die durch den Engel in Ben. zugrunde.
5. Die Klagen über ihr sündhaftes Leben sind den Marien- und Magdalenenklagen entnommen oder in deren Stil gedichtet.

Dem im 14. Jahrhundert nach mitteldeutscher Vorlage aufgezeichneten W. Sp. (cf. Vogt: Mittelhochdeutsche Literatur in Pauls Grundriß der germanischen Philologie II. Band. 1. Abteilung S. 332) liegt ein ganz bestimmter leitender Gedanke zugrunde, der von Haupt (a. a. O. S. 355 ff.) und von Froning S. 302 herausgearbeitet ist. Für die sich mit der Zeit stets verschlimmernde Sünde der Menschheit wird Abhülfe angebahnt durch Christi Auftreten auf Erden. Dies erläutert die Umwandlung der sittenlosen Maria Magdalena

und die Vergebung ihrer Sünden durch Christus. Der Dichter gibt zunächst ein Bild des Weltlaufs überhaupt; er veranschaulicht den Sieg des Teufels durch die Erzählung der verschiedenen Seelen, die von Luzifer mit entsprechenden Weisungen dem Satan übergeben werden. Nach diesem allgemeinen Weltbilde tritt uns dann ein besonderes im Treiben der Maria Magdalena vor Augen. Sie ist gleichsam der Typ für das ganze Menschengeschlecht. Dieselbe Verbindung zwischen dem Magdalenen- und Teufelsspiel findet sich auch in Erl. IV, das beide Motive weiter ausgesponnen hat, aber in der Anlage sicher von W. beeinflußt ist. Die gemeinsame früher (S. 98) festgestellte Grundlage für Ben. und W. ist in dem letzteren schon stark überarbeitet und vor allem durch deutsche Verse erweitert, die entweder Uebersetzungen enthalten, die lateinische Strophen- und Versform nachbildend (besonders deutlich wird das in der deutschen Wiedergabe der Strophen des lateinischen Vagantenliedes: 307—10, 316—19, 321—24, 333—36), oder es wird der Sinn der lateinischen Verse in deutschen Reimpaaren wiedergegeben. Aber auch die vorliegenden lateinischen Texte variieren. Erst in W. ist die Magdalenenscene zu einem in sich abgerundeten Singspiel geworden.

Nach dem einleitenden „Silete" der Engel kommt Maria Magdalena in Begleitung eines Jünglings (zu beachten ist, daß hier im Gegensatz zu Ben. der amator gleich mit ihr auftritt!) „in superbia" hervor und begibt sich zum Schminkekauf zu dem Krämer, der in der Spielanweisung vor V. 279 als „medicus," V. 279 als „venditor" und in der Spielanweisung vor V. 283 als „institor" bezeichnet wird. Wir bemerken also hier schon ein Hinübergleiten des Krämermotivs in das des medicus, das dann seinerseits wieder den Uebergang bildet zu dem „ appentecker" in Do. und Arras. Die lateinische Grundlage der W. Krämerscene V. 279—86 stimmt wörtlich überein mit Ben. V. 27—34. Die Verse 287—94 zeigen den Versuch einer deutschen Uebertragung der Strophen. Daß der Verfasser in der Tat übersetzen will, geht aus der Spielanweisung vor V. 307 deutlich hervor: in theutonico eadem sunt. Die Verse 307—10 enthalten eine Uebersetzuug des vorangegangenen Liedes „mundi delectatio," das, da es wenigstens mit 4 Strophen (Strophe 2 und 4 fehlen) auch in Ben. vorkommt, dort aber dem Gespräch Maria Magdalenas mit dem mercator vorangeht, ebenfalls in dem Grundstock

enthalten gewesen sein muß. In W. folgt gleichsam zur Erläuterung der „mundi delectatio“ ein deutsches volksmäßiges Lied, das an die Stelle des Ben. „Seht mich an“ getreten ist. Beide Verfasser wollten offenbar durch diese Einlage die Weltlust und den Leichtsinn der späteren Büßerin den Zuschauern recht eindringlich zum Bewußtsein bringen. Die Lieder beider Spiele sind aber verschieden: das W. Mantellied klingt sehr viel weniger herausfordernd als das lockende Werbelied in Ben. Hier handelt es sich mehr um einen Ausdruck fröhlicher Stimmung, in Ben. um eine sehr viel lockerere Lebensauffassung. Haupt (a. a. O. S. 358) hält es für ausgeschlossen, daß zwei Verfasser an derselben Stelle unabhängig voneinander auf den nämlichen Theaterstreich verfallen seien, besonders nicht, da der Verfasser des W. Spiels gerade in den deutschen Teilen wesentliche Verbesserungen anbringt. Der W. Verfasser fand Gefallen an der Idee des einzuschiebenden Liedes und setzte als Uebertragung des lateinischen ein ihm und seinen Zuschauern bekanntes und geläufiges deutsches volkstümliches Liedchen ein. Der W. Verfasser steht seiner Vorlage sehr selbständig gegenüber, und seine Magdalenenscene ist höher zu werten als die in Ben. Das Mantellied ist aus W. später von Alsf. und Erl. IV übernommen. Seine Fassung ist am ursprünglichsten in W., am verderbtesten in Alsf. Vermehrt ist es in Erl. IV um V. 333: „Des däucht ich mich so spæhe.“ Wegen dieses Plusverses lehnt Kummer (a. a. O. S. L.) eine direkte Benutzung von Erl. IV durch Alsf. ab. Das läßt sich m. E. nicht mit Sicherheit folgern. Der Alsf. Verfasser kann ihn bei seiner häufig zu Tage tretenden flüchtigen Arbeitsweise übersehen haben. Nach Heinzel (Abhandlungen S. 72 ff.) liegt hier ein ganz entschiedener Einfluß der Dorfpoesie vor, wobei Heinzel Dorfpoesie gleich den Liedern der „nideren minne“ setzt. Er faßt „mîn vrowe“ als eine Bezeichnung für die Mutter, die auch Erl. IV, V. 347 erwähnt wird. Er stützt sich dabei auf Belegstellen aus Wigalois und Gudrun und stellt dazu in Parallele die französische Anrede „ma dame“ in derselben Bedeutung (Bartsch: Romanzen und Pastorellen 2). Das Lied enthält die Erzählung von einem Gespräch zwischen Mutter und Tochter und gehört zu den Mädchenbeichten, wie wir sie bei Walther (Unter der linden . . .), bei Reinmar 200, 25 freilich in hypothetischer Form, bei Neidhardt S. 17 in den Carmina Burana Nr. 125 a und 146 und in einem

M. S. F. 2. Aufl. S. 346 Anm. mitgeteilten in C fälschlich unter Veldeke überlieferten Liede, auch nur hypothetisch, finden. Ueberall sind die Heldinnen Mädchen und keine Frauen, überall mit Ausnahme von Reimar zeichnen sich diese Lieder aus durch ihren leichten übermütigen Ton, durch die Keckheit und Naivität der Heldin, durch den Liebesgenuß im Freien.

Als eine Art Kehrreim zu dem Mantellied singt der iuvenis, der in Ben. nur zu einer stummen Scene mit Maria Magdalena durch die Spielanweisung herangezogen wird, hier den Vers 315: „Ja du, ja du, ja du, schônez frôwelin!“ Also auch hier ein entschiedener Schritt von W. über Ben. hinaus. Jos. Haupt macht in einer Anmerkung (a. a. O. S. 358) darauf aufmerksam, daß dieses „Ja du“ sehr häufig im Refrain erscheint und weist auf das bekannte Lied: „Du, du liegst mir im Herzen“ hin, wo nach jeder Strophe getrillert werde: Ja du, ja du, du liegst mir im Herzen,“ und das erste und zweite „du“ über die Dauer von zwei Takten gehalten werde.

Nach dem Versuch der deutschen Wiedergabe von zwei Strophen der „mundi delectatio“ (V. 316—19 und 321—24), die durch das Mantellied unterbrochen werden, treten die beiden Teufel hervor, von denen einer Maria Magdalena zum Tanz auffordert, der andere ihr den Spiegel reicht. Also auch hier ein bewußtes Hinausgehen über Ben., das den Teufel nur ganz unmotiviert in einer Spielanweisung anbringt (cf. oben S. 100). Bedeutsam ist, daß hier zum ersten Mal das Spiegelmotiv anklingt, das später in Alsf. und Erl. IV ausgebaut wird.

Den ersten Bekehrungsversuch macht die Schwester (V. 337—44). Auffallend ist, daß Martha hier schon auf das Gastmal hinweist, da doch die Einladung Simons erst V. 349 erfolgt. Auch das erklärt sich m. E. aus der Benutzung der lateinischen Vorlage, wo die Einladung dem Weltleben Maria Magdalenas wie in Ben. vorausgegangen sein wird. Aber die abweisende Antwort der Sünderin geht über Ben. hinaus, wo eine Antwort durch die Situation überflüssig gemacht nur in dem erneuten weltlichen Treiben liegt. Mit dem Bekehrungsversuch des nuncius Symonis (V. 374 ff.) lenkt unser Spiel in den alten lateinischen Text ein. Auf das ablehnende Verhalten der Maria Magdalena, das hier sehr geschickt nur in der Spielanweisung vor Vers 391 angedeutet wird, die

auch eine Wiederholung ihres weltlichen Treibens vorschreibt, folgt als dritter Mahnruf der des Engels (wir haben es hier ganz offenbar mit einer Steigerung im Bekehrungsakte zu tun), dessen lateinische Verse 391—402 auch über die lateinische Vorlage hinausgehen. Er fügt seiner ersten Mahnung einen Hinweis auf die Macht und die Wunder Christi hinzu. Wenn uns auch ein so plötzlicher Bruch mit liebgewordenen Gewohnheiten etwas unmotiviert erscheint, selbst wenn ein Engel auf die Nähe des Erlösers hindeutet, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß es mehr auf die leichtfaßliche Darstellung dieses biblischen Charakters als auf die Befriedigung des Verstandes ankam. Auf Form und Art dieser Warnungen von Einfluß war sicher das Zehn-Jungfrauen-Spiel (cf. Beckers a. a. O. S. 67 ff.) Der Warner ist in Ben. nur der angelus, in W. wird vorher Martha als erfolglose Warnerin eingeführt; die Bekehrung aber geschieht doch noch durch den Abgesandten Gottes; später in St. G. übernimmt Martha seine Rolle ganz. Auch im Zehn-Jungfrauen-Spiel werden die prudentes zuerst durch duo angeli bekehrt; die fatuae hören nicht auf die warnende Stimme aus ihrer Mitte, erst nach einem zweimaligen Bekehrungsversuch des angelus ändern sie ihren Sinn. In der Fassung B ist die Zahl der Warnungen sogar auf vier gestiegen, wie auch in einigen Magdalenenscenen der Frkf. Gruppe. Darin können wir sicher den Einfluß des Zehn-Jungfrauen-Spiels erkennen. Beckers (a. a. O. S. 68 Anm.) macht sogar einen Rückschluß und sieht in der dreimaligen Warnung in Ben. und W. den Einfluß eines lateinischen Zehn-Jungfrauen-Spiels.

Die lateinische Klage der Maria Magdalena in W. (V. 403—06), der eine sehr anschauliche deutsche Wiederholung folgt (V. 407—14), entspricht wörtlich Ben. 73—76, ihre Verfluchung alles Weltlichen und ihr Entschluß, zu Jesus zu gehen, V. 415—22 = Ben. 78—81 und 91—94. Zwischen diesen beiden Strophen ist in Ben. die zweite Krämerscene eingeschaltet. Durch die Spielanweisung vor V. 429 wird Maria Magdalena auch in W. in den Kreis des Simonischen Gastmahls gerückt.

In Ben. geht über den gemeinsamen lateinischen Grundstock hinaus, wie sich aus dem Vergleich mit W. ergibt: die Verwendung von Luc. 15, 10 = Ben. 77 und von Luc. 7, 38 = Ben. 90, ferner die zweite Salbenkaufscene = Ben. 82—89, Erweiterungen, die also wohl dem Ben. Kompilator zuzuschreiben sind.

Ich wende mich jetzt der Betrachtung der engeren Frkf. Gruppe zu: Frkf. R., St. G., Frkf. Sp. von 1493, H., Friedb. R. und Alsf. In der Frkf. R. folgt die Maria-Magdalenen-Scene auf die Enthauptung des Johannes und die Steinigung Christi durch die Juden. Sehr viel zurückhaltender als Ben., W. und die folgenden Spiele läßt Baldemar von Peterweil sie ihr weltliches Treiben nur durch ihr Auftreten und ihre Gebärden anzeigen. Er begnügt sich mit der Spielanweisung vor V. 106: „Hic Maria Magdalena habitu superbo arroganter incedat.“ St. G. zeigt eine freie Episode; hier wird die Gestalt der Maria Magdalena bereits in eine feste für die Folgezeit vorbildliche Form gebracht. Ihr Auftreten folgt unmittelbar auf Christi Versuchung, und der Dichter der St. G. Passion habe, so meint Mone (Schauspiele I, S. 56), da er sonst überall Gefühl für Schicklichkeit und strengen Stil zeigt, absichtlich diese Zusammenstellung des Drei-Mal-Heilig der Engel mit der weltlichen Lustbarkeit Maria Magdalenas gewählt, um diese zwei Versuchungen in einen wirkungsvollen Gegensatz zu bringen. Christus hat die Versuchung des Teufels bestanden, Magdalena ist ihr unterlegen. Unterbrochen wird in St. G. die Maria-Magdalena-Scene durch die Berufung der Apostel und die Scene mit der Ehebrecherin. Ob dies gleichsam als Vorspiel für die Bekehrung Maria Magdalenas anzusehen ist, oder ob der Verfasser sich einfach dem Joh.-Evangelium anschließt, steht dahin. Dieselbe Teilung der Scene findet sich wieder im Frkf. Sp., wahrscheinlich unter St. G. Einfluß, wenn auch hier die Zersplitterung noch viel weiter geht. In St. G. tritt Maria Magdalena mit einer puella und zwei Jünglingen auf, die übrigens im Spiel gar nicht wieder erwähnt werden. Ihnen entsprechen in Ben. die puellae und der amator, in W. der iuvenis und die zwei Teufel. Zwei Verse aus der Aeußerung der Weltfreude der Maria Magdalena (St. G. 162—163) finden sich im Frkf. Sp. (V. 660—61) in der Rede des Augustin zur Charakterisierung der Sünderin. Beziehungen zu W. zeigen: St. G. 164—65 = W. 321, 333; die warnende Stimme der Schwester: St. G. 168 = W. 337. Dieselbe Warnung zeigt die Frkf. R. V. 106 zu Beginn des Textes, Frkf. Sp. 692, H. 445 ff., Friedb. R. 14, Alsf. 1854 ff. und auch Kü., ein Beweis, daß sie zum alten Grundbestand des Textes gehört.

Im Frkf. Sp. geht die Ankündigung der Scene durch Augustin voraus. Zu denken geben in der Rede des Kirchenvaters die Verse 665 und 666, wo von einer Bekehrung durch Martha geredet wird; wahrscheinlich schwebte dem Verfasser St. G. vor, wo der Schwester wirklich diese Aufgabe zufällt. Maria Magdalena begrüßt die Gefährten ihrer Lust und ermuntert sie zu Freude und Tanz. Der unus militum (cf. den amator in Ben. und den iuvenis in W.!) folgt ihrer Aufforderung. Dann setzt der Mahnruf Marthas und mit ihm die Uebereinstimmung mit der Frkf. R. ein. In H. erfahren wir der Frkf. R. entsprechend von dem Weltleben Maria Magedalenas nur in der Spielanweisung zu Beginn der achten Handlung bei Milchsack: Magdalena convertitur ad penitenciam: Maria Magdalena stett vff, stolczlichenn dritte sie her für (mit der meydtt). Der Text beginnt wie in der Frkf. R. mit der Warnung; diese (V. 445 ff.) stimmt im Wortlaut überein mit dem Frkf. Sp. (V. 692—94).

Friedb.-Alsf. erweitern die Spielanweisung der Frkf. R. zu einer ganzen Scene, die in sich geschlossen ein abgerundetes Ganzes bildet, in Alsf. nach vorn etwas über die Friedb. R. hinausgehend. Das „habitu superbo“ der Frkf. R. ist auch hier in die Spielanweisung übernommen: Friedb. R. vor V. 2, Alsf. vor V. 1770. In Friedb. aber tritt Maria Magdalena mit Luzifer, in Alsf. sogar mit Luzifer und anderen Teufeln auf. Durch das Heranziehen des obersten der Teufel wird Alsf. zu einer Erweiterung seiner Friedb. Vorlage veranlaßt: Luzifer preist die Schönheit seiner Gefährtin und führt sie zum Tanz. Maria Magdalena ist glücklich über die Gesellschaft der Teufel. In einer Spielanweisung wird Natyr als ihr ständiger Begleiter bezeichnet. Der Triumph der Teufel: „Das was eyn gud fundt“ rückt die ganze Scene unter einen andern Gesichtspunkt als in den andern Spielen: die Seele der großen Sünderin soll für die Hölle gewonnen werden. Mit V. 1790 beginnt dann die wörtliche Uebereinstimmung mit der Friedb. R. V. 2. Maria Magdalena will sich schmücken, tanzen und singen. Sie läßt das uns von W. V. 311 ff. bekannte Mantellied erklingen und fügt deutsche Vagantenverse hinzu, die inhaltlich der „mundi delectatio“ entsprechen. Der zweite dieser Verse (Alsf. 1803): „nach freyden wel ich ryngen“ kehrt wörtlich wieder in der dritten Strophe eines im Münchener Cod. Germanicus 810 bl. 187 b im Jahre 1462 aufgezeichneten Minneliedes (cf. Böhme: Altdeutsches Lieder-

buch Nr 129: Stille Liebe: „Lieb han und selten sehen das tut dem herzen we“): „Nach freuden will ich ringen zu dieser stund und zeit.“ Eine hübsche kleine Sonderscene, die in der Ben. Spielanweisung vor V. 57 vorgebildet ist, spielt sich zwischen dem miles Herodis und Maria Magdalena ab. Er begrüßt Maria artig mit einem höfischen Kompliment. Sie dankt ihm und reicht ihm ihren Kranz zum Tanz. Sie befiehlt der ancilla, ihren „scheybenhut“ zu bringen, der sie vor der Sonne schützen soll und verlangt von ihrem Knecht Natyr den Spiegel. Daß gerade dieser Teufel Natyr mit der Bedienung der schönen Frau betraut wird, scheint begründet zu liegen in der in den mittelalterlichen Spielen üblichen Auffassung dieser Teufelsgestalt als des Verführers der Frauen durch Putz und Tand. So schildert er sich selbst in dem Teufelsvorspiel der Erl. Maria-Magdalenenscene (V. 108—27), wo er die Eigenschaften preist, die ihn dazu befähigen, die leergewordene Hölle wieder zu füllen. Maria Magdalena weiß, daß sie ihre Schönheit dem Teufel verdankt und ist froh darüber. Mit Genugtuung betrachtet sie ihr Spiegelbild. Sie reicht dem miles zum Tanze die Hand. die ancilla findet in Natyr ihren Kavalier. Noch einmal singt Maria Magdalena in übermütiger Freude das Mantellied, worauf der miles sich höflich von ihr verabschiedet. Ihr Dank und die zweite Wiederholung des Mantelliedes, sowie der übermütige Ruf nach neuen Tänzern (Alsf. V. 1850: So, so, her so!) gehen über die Friedb. Vorlage hinaus. Die Uebereinstimmung beginnt erst wieder Alsf. 1851=Friedb. 13 und lenkt dann in die allen Spielen gemeinsame Warnung der Schwester ein. Diese Mahnung selbst enthält auch in Friedb.-Alsf. Frkf. Stammgut, geht aber in einigen Versen über das Frkf. Sp. und H. hinaus.

Es zeigt sich also in Friedb.-Alsf. eine ganz wesentliche Erweiterung der Frkf. Spiele in der Scene vom Weltleben Maria Magdalenas, allerdings unter Benutzung alter Motive. Der in Ben. nur einmal in einer Spielanweisung erwähnte, in W. schon als der bewußte Verführer geschilderte Teufel gewinnt hier eine viel größere Bedeutung. Der in Ben. nur als stumme Person eingeführte amator, dem in W. auch nur einmal ein Refrain zugedacht wird, gibt hier Gelegenheit zur Ausgestaltung einer hübschen kleinen Tanzscene zwischen dem miles Herodis und Maria Magdalena, die in St. G. und dem

Frkf. Sp. vorgebildet ist, bei der das Motiv des Mantelliedes und des Spiegels benutzt werden, letzteres dahin ausgestaltet, daß der Teufel der Sünderin den Spiegel überreicht, und daß sie ihn wirklich benutzt. Neu hinzu tritt in Friedb. das Motiv des Kranzes und des Hutes, die der Minnepoesie entlehnt sind.

Das der ganzen Frkf. Gruppe gemeinsame Motiv des Wechselgesprächs der Schwestern weist zurück auf W., wo auch Martha den ersten Bekehrungsversuch macht. (V. 337 ff.). Die echt theologische Begründung der Warnung, die den Prediger als Verfasser verrät, verdient vor allem in St. G. besondere Beachtung: die Menschen können sich aus ihrem elenden Leben heraus durch Gottesdienst das Himmelreich erwerben. Auch die Antwort Marias auf die Mahnung der Schwester gehört zu altem Stammgut, wenn sie auch in der Ausgestaltung bei den einzelnen Verfassern abweicht. Große Uebereinstimmung findet sich zwischen Frkf. R. 107, Frkf. Sp. 698—705 und H. 451—58 in der höhnischen Abfertigung der Schwester. In St. G. 176—81 schiebt Maria Magdalena der Martha als Beweggrund für ihre Warnung ihre eigene Häßlichkeit und ihre daraus entspringende Eifersucht unter. Friedb. scheint inhaltlich mit den Frkf. Spielen und H. übereinzustimmen, wenn auch die Fassung etwas abweicht. Alsf. fügt an die Frkf. Stammverse vorn fünf (V. 1865—69) und hinten vier Verse (V. 1878—81) an, die eine ziemlich grobe Entgegnung enthalten. Beckers führt diese Erweiterungen zurück auf das Zehn-Jungfrauenspiel Fassung B V. 97, 98, 137 und 326 f. Außerdem liegen m. E. im einzelnen wie auch im Ton der Erwiderung im ganzen entschiedene Anklänge an St. G. vor (cf. Alsf. 1865 = St. G. 177).

Die Frkf. R. und H. lassen es bei dieser einen vergeblichen Warnung bewenden und führen später die Bekehrung durch die Predigt Christi herbei. St. G. nimmt eine Sonderstellung innerhalb der Frkf. Gruppe ein, denn hier wird, wie schon erwähnt, die Bekehrung durch die Worte der frommen Schwester bewirkt. Zum zweiten Male gibt Maria Magdalena ihrer Weltfreude Ausdruck in den Versen 192—97. (St. G. 192—93 = W. 307—309; 194 = Alsf. 1794, 1805, 1827). Die zweite Warnung der Schwester, von diesem ihr vom Teufel eingegebenen Leben zu lassen, verhallt ebenso ungehört wie die erste. Maria Magdalena weist sie schnöde zurück, indem sie die Schwester ähnlich wie vorher der

Eifersucht zeiht; sie solle an ihren Rocken gehen und spinnen. Dieselben Gedanken finden sich in Alsf.: St. G. 209 = Alsf. 1933; 210 = Alsf. 1928. Beachtung verdient der Reim swester: gester, der in der ganzen rheinfrk. Gruppe vorkommt, in St. G. allerdings ohne das Traummotiv. — Nach einer nochmaligen Unterredung beginnt in St. G. von neuem das lustige, durch die Freude auf die kommende „megen zit" (V. 242) belebte Treiben, und erst die dritte Mahnung der Schwester mit dem Hinweis auf den Tod und das jüngste Gericht hat den gewünschten Erfolg. Dies Motiv der Erinnerung an den Tod ist nach Beckers aus dem Zehn-Jungfrauenspiel in die Frkf. Gruppe übernommen (vgl. die Mahnung der ersten prudens an den Tod: Zehn-Jungfrauenspiel A 43 ff.; B 37 ff.) und ist zuerst in St. G. eingedrungen. Hier wirkt es noch, weil Martha es als letzten Trumpf zurückhält und dadurch eine Steigerung in ihre Warnungen hineinbringt. Im Frkf Sp. ist es durch allzu häufigen Gebrauch abgegriffen wirkungslos geworden. Dadurch daß Martha die Schwester an Jesus verweist, lenkt auch dies Spiel zu Luc. 7, 37 ff. hinüber.

In Frkf. Sp. folgt auf die erste Abweisung Maria Magdalenas noch eine zweite und dritte Mahnung Marthas. Der Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen und auf den Tod in der althergebrachten Form macht keinen Eindruck auf die Sünderin. Diese ganze Scene steht nach Beckers (a. a. O. S. 76) sehr stark unter dem Einfluß des Zehn-Jungfrauenspiels (cf. die Parallelen bei Beckers S. 76). Mit der Spielanweisung „tunc corisent" schließt die Scene, um in demselben Sinne mit ermüdender Wiederholung des Weltlebens und nochmals vergeblichem Ruf Marthas zur Umkehr (V. 966) wieder zu beginnen. Auch Alsf. kennt einen viermaligen Versuch Marthas, die Schwester zur Sinnesänderung zu bewegen. Dieselbe Vierzahl begegnet in Erl. IV und im Zehn-Jungfrauenspiel; zwischen diesem und Alsf. stellt Beckers (a. a. O. S. 72) außer den schon angeführten eine Reihe von weiteren Parallelen auf. Alsf. geht mit der zweiten und dritten Warnung über Friedb. hinaus. Zwischen diesen beiden liegt in Alsf. als Gegenstück zu Marthas Worten eine neue Verlockung des Teufels und ein nochmaliges Triumphgeschrei der Höllenbewohner über ihre Beute, wodurch ein fester Zusammenschluß mit dem Anfang der Scene hergestellt wird. Einen den übrigen Frkf. Spielen fremden Theaterstreich

übernimmt Alsf. aus Friedb.: Maria Magdalena ruft das Publikum zum Zeugen ihrer Schönheit und ihrer Berechtigung zur Weltlust an. Sie droht der Schwester, sie durch einen Boten schlagen zu lassen und schilt sie nach der vierten Warnung in grober Weise wegen ihrer Frömmigkeit.

In der Frkf. R., im Frkf. Sp., in Friedb.-Alsf. und in H. wird die Bekehrung der Sünderin bewirkt durch die Predigt des Herrn. Das Frkf. Sp. schiebt zwischen der eigentlichen Magdalenenscene und der Bekehrung zwei Scenen ein: die Heilung des Lahmen und die des Wassersüchtigen und steht durch diese Anordnung der Frkf. R. weniger nahe als Friedb.-Alsf. Es handelt sich mit Ausnahme von H.

1. um eine Predigt über Luc. 15, 10, ein Vers, der in Ben. der bekehrten Maria Magdalena von einem angelus als Trost zugerufen wird (cf. oben S. 99) und

2. um die Seligpreisungen aus der Bergpredigt (Matth. 5, 3—12).

In H. fehlen die Seligpreisungen, Maria Magdalena wird nur durch die Bußpredigt bekehrt; sei es nun, daß der Kompilator nur dem Luc.-Evangelium folgen wollte, oder daß er die Bußpredigt für ausreichend hielt. Der Alsf. Verfasser bringt außerdem die Mahnung zum Ausdruck: „Die ersten werden die letzten sein“ (Alsf. 1958 f.), die ihm aus seinem geistlichen Stande, verbunden mit seiner etwas nachlässigen Art zu arbeiten erwuchs. Der fehlende Reimvers zu Alsf. V. 2048 ist aus dem Frkf. Sp. (V. 1103) zu ergänzen. Vor der Predigt sollen nach der Spielanweisung die Sitze für den Prediger und die Zuhörer bereitet werden (eine Angabe, aus der Heinzel: Abhandlungen S. 25 auf das Vorhandensein von Theaterdienern auf der mittelalterlichen Passionsbühne schließt), und im Anschluß an den Gesang der Synagoge hält Jesus nach der Spielanweisung vor V. 1752 die zweite Predigt nur vor Maria und Martha.

Darauf folgt übereinstimmend in allen vier Texten die Lobpreisung der ancilla Marthae (= Narcilla im Frkf. Sp. und in H.) und Jesu Erwiderung nach Luc. 11, 27—28. Für beide Predigten und das daran anschließende Zwiegespräch kommen außer der biblischen Vorlage die Verse 4069—79, 4094—4125, 4135—38 und 4141—43 der „Erlösung“ in Betracht.

Der in der Frkf. R. V. 113 folgende Gesang der personae: „Mirabantur . . . “ fehlt in H. In dem Frkf. Sp. und in Alsf. steht statt dessen eine Sündenklage der Maria Magdalena, die über die Frkf. R. hinausgeht, wo logischer Weise eine solche Absage an die Welt fehlen muß, da Baldemar von Peterweil auch auf die Schilderung des Weltlebens verzichtet. Die Ausführung dieses Reuemonologs weicht in Friedb.-Alsf. bedeutend von der Fassung des Frkf. Spiels ab. Alsf. V. 1994—2035 verflucht sie ihr ganzes vergangenes Leben und all den Putz und Tand, mit dem sie sich beschäftigt hat. Die Grundgedanken zu dieser Klage fanden sich schon in Ben. (73, 78) und W. (V. 403, 415): Heu vita praeterita und Hinc ornatus saeculi, die in Alsf. eine besonders lebendige Ausführung erfahren haben. Der ursprüngliche Friedb. Text enthielt nach Zimmermann (a a. O. S. 53) nur die Verse Alsf. 1994—2001, da damit der Höhepunkt erreicht war, über den hinaus keine Steigerung mehr möglich war. Dem Geistlichen kam es darauf an, bußfertige Gefühle bei den Zuschauern zu wecken, und darin mag er wohl von dem Zehn-Jungfrauenspiel beeinflußt sein. Während des in Alsf. jetzt erst gesungenen „Mirabantur“ legt Maria Magdalena ihr weltliches Gewand ab.

Das folgende Wechselgespräch zwischen Maria und Martha ist gemeinsames Frkf. Stammgut: Frkf. R. 114—15, Frkf. Sp. 1090—1113, Friedb. 24—25, Alsf. 2036—58, H. 483—506. Die wörtliche Uebereinstimmung fällt fort für die beiden letzten Verse. Das Frkf. Sp. und Alsf. zeigen hier engere Verwandtschaft. Frkf. Sp. reimt auf „fry“ V. 1112 = ich wenen das he icht ferre sy V. 1113; Alsf. V. 2058: und syn barmherczigkeyt sy uns by. H. führt hier zwei andere Verse mit einem von ihm V. 493 : 94 schon ähnlich benutzten Reim ein:

V. 505 f.: Das du von sunden wirts entbündenn
dar umb kere dich czu diessen stunden,

ein Beweis, daß hier eine Lücke in der gemeinsamen Grundlage von den verschiedenen Verfassern nach eigenem Ermessen ausgefüllt ist. H. fügt dann selbständig eine für seine Art zu arbeiten sehr charakteristische Antwort der Maria Magdalena hinzu; erst dann geht sie fort „unnd duth diesse cleyder uß.“ In der Frkf. R. und im Frkf. Sp. wird der Wechsel des Gewandes nicht erwähnt.

Besondere Beachtung verdient für diese Scene Erl. IV wegen der engen Verbindung des Magdalenenspiels mit dem Teufelsspiel. Die Veranlassung dazu liegt nach Kummer (a. a. O. S. XLVIII) letzten Grundes in der Bibelstelle Marc. 16, 9: Maria Magdalena de qua eiecerat septem daemonia; cf. auch Luc. 9, 2. Deshalb sind die Gefährten der Sünderin oft geradezu die Teufel selbst (Ben., Eger, Alsf.), oft gesellen sich diese Höllenbewohner auch nur zu den Liebhabern. Eine entschiedene Verwandtschaft liegt vor zwischen Erl. IV und W., sowohl in der ganzen Anlage als auch im einzelnen. Enge Beziehungen zu Alsf. führten Zimmermann (a. a. O. S. 50) und Beckers (a. a. O. S. 69 und 72) zu dem Ergebnis, daß in Friedb. oder einem diesem sehr nahe verwandten Spiel der Frkf. Gruppe die gemeinsame Vorlage für beide zu suchen sei. Die meisten älteren Motive sind beibehalten; aufgegeben ist die Salbenkaufscene und der Engel, der die Bekehrung bewirkt; auf die erstere wird allerdings noch Erl. IV V. 360 und 502 Bezug genommen, statt des Himmelsboten in W. tritt hier viermal die warnende Schwester ein. — Die Erl. Magdalenenscene teilt sich in folgende Abschnitte:

Maria Magdalena und die Teufel, mit entschiedenen Anklängen an Ben., W. und die Frkf. Gruppe. Schon hier machen sich das Streben nach Breite und die dadurch veranlaßten Wiederholungen lästig bemerkbar; man vergleiche als zwei Beispiele für viele: V. 318 und 320 = V. 326 und 327, V. 341—42 = V. 622—23. Die Mundi delectatio aus Ben. und W. und das Mantellied aus W. und Alsf., das in einer Refrainstrophe von den „persequentes diaboli“ wiederholt wird, begegnen uns wieder. In den Versen 343—49 wird neben der Freude am Weltleben das aus der Dorfpoesie stammende Motiv der zürnenden Mutter berührt.

Auch der zweite Abschnitt der Scene, der übrigens fast gleichlautend mit dem sechsten ist: „Maria Magdalena und die Magd“ enthält solche Motive. Freilich wird Maria Magdalena nicht als eine Bauerndirne dargestellt, zu der Ritter und vornehme Herren sich herablassen, aber ihr Verhältnis zu der Schwester hat Aehnlichkeit mit dem der Mädchen zu ihren Müttern. Ferner erscheint Maria Magdalena geputzt mit einem Kranz, sie trägt einen „swanz“ (cf. Alsf. 1997), sie geht mit ihrem Geliebten auf die Aue (cf. das Mantellied), „under di linden“ (Erl. IV, 353), um dort

einen „reien“ zu tanzen oder Ball zu spielen (Erl. IV, 353); auch der Spiegel ist ein der Dorfpoesie und den Magdalenenscenen gemeinsames Motiv (cf. W., Alsf., Erl. IV). Den Motiven des Ballspiels und des „dantzen unde reyen mit phaffen unde mit leyen“, die Erl. IV mit dem Zehn-Jungfrauenspiel gemein hat, legt Beckers, weil sie aus dem Leben genommen sind, mit Recht keine große Bedeutung bei. Er bringt aber sonst zahlreiche Parallelstellen zwischen Erl. IV und dem Zehn-Jungfrauenspiel B, die für eine Beeinflussung des ersteren durch das letztere sprechen. Ich verweise auf S. 70 seiner Abhandlung.

Eine neue Gestalt und ein neues Motiv kommt durch die Vetula, die Kupplerin, der wir sonst weder später noch früher in den Spielen begegnen, im dritten Abschnitt in die Erl. Magdalenenscene hinein. Procus, einer der teuflischen Verführer, nimmt ihre Vermittlung in Anspruch, um die Gunst Maria Magdalenas zu gewinnen.

In der Fortführung der Handlung laufen parallel die vier Scenen zwischen Procus und Maria Magdalena und die vier Mahnungen der Schwester, unterbrochen einmal durch das wiederholte Wechselgespräch zwischen Maria Magdalena und der Magd, wo neben 14 wiederholten nur zehn neue Verse vorkommen, die sich teils auf die eben ausgesprochene Warnung Marthas beziehen, teils das Spiegelmotiv unbedeutend erweitern. Als Grundmotiv klingt durch die Procus-Abschnitte immer wieder das Mantellied hindurch. Zuerst weist Maria Magdalena den Freier ziemlich schroff und schnöde ab, dann vertröstet sie ihn auf den Winter, darauf erlaubt sie ihm, einen Wechselgesang mit ihr zu singen, der als eine neue Art von musikalischer Einlage sehr hübsch angelegt ist. Auch hier zeigt sich wieder die spitzfindige Art Maria Magdalenas, seinen Wünschen auszuweichen; neu ist das Motiv, die Eifersucht des einen Liebhabers auf einen anderen begünstigteren zu erregen. Endlich höhnt sie den Procus und weist ihn verächtlich fort. Diese Stelle setzt Kummer parallel mit Ben. und W.: Heu vita praeterita. M. E. paßt ein so plötzlicher Sinneswandel nicht zu ihren vorangegangenen Reden, zumal da die eigentliche Bekehrung erst durch die folgende Rede der Schwester erfolgt. Ich halte die besprochene Stelle nur für eine Abweisung derselben Art wie die früheren. Der Diener des Procus rät seinem Herrn, an Martha für seinen

Mißerfolg Rache zu nehmen und sie mit dem Schwerte zu schlagen; ein Motiv, das an Alsf. V. 1915 anklingt.

Der Ton der Abweisung der schwesterlichen Warnungen hat sicher von Erl. IV auf Alsf. abgefärbt. Die Mahnungen selbst fallen inhaltlich und auch formal ganz in die Frkf. Gruppe hinein. Aus den Versen 481 ff. schließt Kummer, daß Martha eine Nonne ist, ein nach Beckers aus dem Zehn-Jungfrauenspiel entnommenes Motiv. Friedb.-Alsf. stellen Martha als altes Weib dar nach dem Vorbilde von St. G., nicht aber, wie Beckers meint, gleich Erl. IV. als eine Klosterfrau. Der Hinweis auf das Spinnen (Erl. IV 472), der sich auch in St. G. V. 210 und Alsf. V. 1928 f. findet, stammt nach Zimmermann (a. a. O. S. 50) aus der gemeinsamen nach St. G. gebildeten Vorlage. — Der zweite und dritte Mahnruf fallen wörtlich zusammen. Ueber den auch hier vorkommenden Reim swester : gester cf. oben S. 110. Die vierte Warnung der Schwester hat endlich den gewünschten Erfolg; ohne irgend welche tiefere psychologische Begründung „frangat Maria Magdalena cornale et iactat ad populum.“ Ihr Reuemonolog und die Formulierung ihres Entschlusses, zu Jesus zu gehen, um seine Füße zu küssen, zeigt viel wörtliche und gedankliche Uebereinstimmungen mit Ben., W. und Alsf.: Erl. IV, 692 = Alsf. 2000; 696—97 = Alsf. 2036 f.; 702—03 = Alsf. 2005, 2743; 704 ff. = Alsf. 2009 ff. Auch die Sündenvergebung in Erl. IV ist von Einfluss auf Alsf. gewesen: Erl. IV., 708 = Alsf. 2821; 712—13 = Alsf. 2804, 2776. Erl. IV. 710 klingt an an W. 491 f. Der ganze letzte Teil der Scene ist stark von Matth. 26 und Luc. 7 abhängig. Den Schluß bildet der von Maria gesungene Ostergesang, der auch, freilich etwas unüberlegt, von Alsf. übernommen ist. In Erl. IV. schließt er den Kreis, den die Verse 311—13 eröffnen, die das ganze Spiel in den Osterzyklus einordnen.

Charakteristisch für Erl. IV ist die Auffassung und Ausführung des Charakters der Maria Magdalena, die von den andern Spielen abweicht. Schnippisch und kokett, das sind die beiden Grundzüge ihres Wesens. Es kam dem Verfasser nur darauf an, „Maria in gaudio“ (V. 576 = Maria in freuden) zu schildern, deshalb verzichtet er auf eine Darstellung des Simonischen Gastmahls.

In enger Beziehung zu Friedb.-Alsf. steht auch Kü., und zwar hat nach Zimmermann (a. a. O. S. 50) der Kompilator des 1479 beendeten Kü. Hauptstocks auch in Friedb. seine

Vorlage gefunden. Kü.-Alsf. stehen innerhalb dieser Gruppe einander näher und weisen gemeinsame Abweichungen von H.-Frkf. Sp. auf. Zu den Parallelen verweise ich auf Mansholt (a. a. O. S. 46 ff.) und Zimmermann (a. a. O. S. 50). Zu dem Charakter des ernsten Kü. paßte nicht die breite Schilderung des sündhaften Lebens der Maria Magdalena. Es ist deshalb im Vergleich mit den andern Darstellungen sehr einfach gehalten; das Zureden Marthas bewirkt eine schnelle Bekehrung der Schwester. Mansholt zeigt, daß für das Wechselgespräch der beiden Schwestern vor der Bekehrung die Mutterhandschrift von Erl. IV als direkte Vorlage diente. Besonders lehrreich ist der Vergleich zwischen Erl. IV 469 und Kü.: „Martha, Martha! was wiltu swester zarta?", wo Kü. den nicht verstandenen Imperativ „Warta" für ein verschriebenes „Martha" hielt und neu „zarta" darauf reimte. Für den miles Herodis tritt der Teufel Tuttvill ein, der die Sünderin verführen will. Dieser Teufel, der im Anschluß an alte Liebes- und Tanzlieder, besonders an das Mantellied, Maria Magdalena zur Weltlust ermuntert, ist selbständig von Kü. eingeführt. Für ihn hat man häufig französischen Ursprung geltend gemacht. Heinzel (Abhandlungen zum altdeutschen Drama S. 66 ff.) zeigt, daß dieser Teufel „in seiner Funktion als Störer der kirchlichen Andacht und als Sammler und Aufzeichner der bei der Liturgie entfallenen Worte, als „notaire des enfers — Namensform Tithinilus — aber auch in England als Tuttivillus und Titivillus" vorkommt. Ueber die Namensform kann auch Heinzel keinen Aufschluß geben; vielleicht sei sie in Zusammenhang zu bringen mit den einmal bezeugten lateinischen titivilles = Nichtigkeiten und dem selten vorkommenden tittivillitium. Die bis jetzt beigebrachten Zeugnisse aus Jacob von Vitry (13. Jahrhundert) und Petrus de Palude (14. Jahrhundert), die als erste diesen Teufel kennen, weisen allerdings auf Frankreich. „Ob aber der Name und die Vorstellung von der Funktion dieses Teufels außerhalb des Dramas deutsch oder französisch sind, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen" (cf. auch Creizenach a. a. O. Bd. I. S. 203—204). Hier kommt es mir auf die Feststellung an, daß in Kü. außer diesem Teufel keine neuen Motive in diese Scene eingeführt sind.

In den Kreis dieser Betrachtungen gehört auch des Eg. Frlnsp., wo die Maria-Magdalenenscene am zweiten Tage dargestellt wird. Jesus wird mit seinen Jüngern in Bethanien

von Martha und Lazarus begrüßt. Die eigentliche Magdalenenscene beginnt mit der von der leichtfertigen Maria in den Wind geschlagenen Mahnung der Schwester. Auf den ersten Blick entdecken wir auch hier Frkf. Spielgut: Eg. 2889—90 = Frkf. R. 106, W. 337, St. G. 162 — 163, Alsf. 1854, H. 445; Eg. 2891 — 92 = Alsf. 1861 f.; Eg. 2897 = W. 311 (Mantellied); Eg. 2900 = Alsf. 1820; 2906 = Alsf. 1866; Eg. 2908 = Alsf. 1803. Der Teufel Belial ermuntert Maria Magdalena nach der Begrüßung (Eg. 2909—10 = Alsf. 1810—11) noch mehr zu weltlicher Freude. Dieses aus W. stammende Motiv begegnet außerdem in Alsf.; in Eg. ist dabei das Spiegelmotiv nicht berücksichtigt. Hier haben wir gleichsam eine Kombination von dem miles Herodis mit den Verlockungen Lucifers nach der Mahnung Marthas. Es ist möglich, daß Alsf. das Motiv der Einführung des Teufels am Anfang der Scene aus Eg. übernommen hat. — Maria Magdalena geht auf Belials Verlockungen ein; ihre Antwort (cf. Alsf. 2923) und die folgende Spielanweisung zeichnen sich durch große Anschaulichkeit aus. Ganz unmotiviert aber erfolgt die Bekehrung, denn es heißt einfach in der Spielanweisung „deinde ad penitentiam ducta." Einzig dastehend innerhalb der ganzen Spielgruppe ist die Art des Eingreifens von Martha, die Jesus um Erlösung für die Schwester bittet. Die Anrede Eg. 2925 = Friedb. 79 = Alsf. 2761, wo aber die Klage Maria Magdalenas im Hause Simons so beginnt; Eg. 2929 ist unter Einfluß von Luc. 8,2 entstanden. Jesus verspricht seine Hilfe. Auf die Austreibung der Händler aus dem Tempel folgt die Einladung Simons. Die Fürbitte Marthas, die m. E. auf den Einfluß des Zehn-Jungfrauenspiels zurückzuführen ist, und die Einschaltung der Scene von der Tempelreinigung findet sich sonst in keinem der deutschen Spiele.

Die kühnste Erweiterung der Maria-Magdalenenscene bietet Do. Hier ist die Scene der „Maria Magdalena in gaudio" mit der des Gastmahls bei Simon auf das engste verschlungen. Dinges (a. a. O. S. 62) bemerkt zu der Scene, sie stehe am nächsten Ben., nah auch noch W., sehr fern aber von St. G. Der erste Spieltag in Do. bringt die Vorgeschichte zu der eigentlichen Passion und der Auferstehung, und am ersten Tage wird das Spiel eröffnet durch die Maria-Magdalenenscene. Schon der Beginn der Scene zeigt einen anderen Charakter als die übrigen deutschen Spiele: Maria

Magdalena schickt ihren Knecht Josepus aus, um Yesse und seine Gesellen vom Hofe des Pilatus zu Weltlust und Freude zu holen. Gern folgen die Ritter Yesse, Malchus, der Lautenspieler, Mosse, der eifersüchtig dem Yesse seinen Uebermut verweist und ein vierter dem Rufe und begeben sich zu Maria Magdalena zu Schach- und Saitenspiel. Die beiden Motive treten uns hier zum ersten Mal innerhalb der deutschen Spiele entgegen. Die Bedeutung, die den Spielanweisungen beigelegt wird, verrät die Hand eines geschickten Dramatikers. Während Maria Magdalena sich mit ihren Gefährten vergnügt, erfolgt die Einladung des Simon und die Annahme derselben durch Jesus. Eine bedeutende Rolle spielt der Knecht des Simon, Matusalem. Um ihn richtig zu charakterisieren, sei hier zusammenfassend über die Diener in den andern Spielen berichtet.

Ben. 17—18 führt eine stumme Dienerrolle ein; W. 361 — 73 übernimmt diese, führt aber den Befehl etwas weiter aus. W. 374—82 tritt ein Diener in einer redenden Rolle auf, der den zweiten erfolglosen Bekehrungsversuch macht. Eg. 2985—88 läßt den Diener in einigen sehr überflüssigen und ungeschickten Versen den Herrn seiner Dienstbereitschaft versichern. Die Frkf. Gruppe verzichtet überhaupt auf die Dienerrolle. Do. aber bildet sie ganz besonders aus. Auf seinem Besorgungsgange kommt er bei Maria Magdalena vorbei, die ihn neugierig nach den Gästen seines Herrn fragt. Matusalem berichtet ihr von der Anwesenheit Christi mit dem Hinweis, daß das kein Mann nach ihrem Herzen sei, wenn anders sie sich nicht von ihren Sünden bekehre. Seine Rede läuft also (V. 165—68) hinaus auf eine Bußpredigt. Die nächste Spielanweisung zeigt den Beginn ihrer Reue. Nachdem dann Simon den Herrn zu Tisch geholt hat und er und alle Pharisäer sich zum Mahle niedergelassen haben, „stost Maria Magdalena daz spil fräventlich von ir und wůst uff.“ Zur Bekundung ihrer gewandelten Gesinnung begibt sie sich zu dem Salbenkrämer, um Spezereien zur Salbung Christi einzuhandeln. Dies Motiv ist aus Ben. und W. entlehnt und an den betreffenden Stellen schon behandelt (cf. oben S. 100—101; 102 und 105). Hier hat sich die Verwandlung des mercator aus Ben. und des medicus-venditor-institor aus W. in den „appentecker“ vollzogen. Bemerkenswert ist hier der persönliche Anteil, den er an Maria Magdalena nimmt; ihm fällt ihr trauriges Aussehen auf, eine Tatsache, die einen Rückschluß

auf die Art des Spiels gestattet. Der Salbenkauf selbst spielt sich hier in sehr konkreter Form ab: Maria Magdalena will ein Pfund der köstlichsten Salbe kaufen, über deren Verwendung sie den appentecker im unklaren läßt. Er preist ihr seine Ware an; eilig wird Maria Magdalena mit ihm handelseinig. Wir erleben den ganzen Akt des Kaufes mit: er tut ihr die Salbe in eine Büchse und lobt sie nochmals, bevor er sie Maria Magdalena überreicht; wir erkennen in ihm fast einen Geschäftsmann von heute. Diese große Anschaulichkeit unterscheidet diese Scene von denen der übrigen deutschen Spiele; das mußte hier besonders hervorgehoben werden, weil es mich bei der Betrachtung der französischen Spiele noch einmal beschäftigen wird. — Maria Magdalena geht dann mit der Salbe ohne ihre Begleiterinnen zu Christus. Damit bringt auch Do. beide Handlungen miteinander in Berührung und lenkt wieder zu dem Gastmahl des Simon hinüber.

Bevor ich mich den französischen Spielen zuwende, gilt es noch einen Blick zu werfen auf das Grenzgebiet nach Maestricht. Hier ist in einer Spielhandschrift aus dem Ende des 14. Jahrhunderts ein um 1350 entstandenes Spiel überliefert (cf. Zacher Zfda. II. S. 302 ff.). Auch hier wird in breiter Ausführung das Weltleben Maria Magdalenas geschildert, ähnlich wie in Ben. mehr in der Form eines Einzelgesprächs als eines Dialogs. In diesem Monolog und dem folgenden Minnelied finden sich entschiedene Anklänge an Neidharts Lieder: Maestr. 776 = Neidh. S. 8, 12; 779 = Neidh. S. 4, 31; 781 = Neidh. S. 14, 27; 786 = Neidh. S. 75, 34; 796 = Neidh. S. 72, 11; 800 = Neidh. 62, 35. Maria Magdalena stimmt ein freudiges Frühlingslied an; wenn die Blumen blühen und die Vögel singen, will auch sie fröhlich sein, ein Gedanke, der St. G. V. 240—43 ähnlich zum Ausdruck kommt. Anschließend an das Minnelied gibt sie in mehr als 50 Versen den Jungfrauen und Jünglingen Ratschläge, wie sie sich schmücken sollen. Fein und höfisch wird uns der Toilettenapparat vorgeführt, zu dem der Spiegel, die Handschuhe, der Kopfputz und das sorgfältige Kämmen gehören. In dieser längeren Rede stellt sie sich gleichzeitig vor als die Herrin von Magdalum, ihr Bruder sei Lazarus und ihre Schwester Martha, die „enen dore“ gleiche, eine Bezeichnung, die an St. G. und Alsf. erinnert. Darauf erfolgt die erste Mahnung der Schwester mit dem Hinweis auf ihren Namen: sie solle

sich lieber Maria statt Magdalena nennen. Wilmotte deutet fälschlich den Namen Maria als ein französisches Wortspiel. Die Auslegung: maria = amarum mare, die E. Roy (a. a. O. S. 8 Anm.) auf lateinische Quellen zurückführt, wobei er sich auf die Glossa Ordinaria in Luc. VIII (Patr. Migne t. 114, p. 272) stützt (cf. Revue des Langues Romanes 1883 S. 106), findet sich auch in der Legenda Aurea (ed. Graesse S. 407). Danach weist die Verwendung des Namens in übertragener Bedeutung überhaupt nicht nach Frankreich. Der Vorwurf und die Ermahnung Marthas richten sich dagegen, daß Magdalena der von der Schwester in ihrem Hochmut nach ihrer Besitzung Magdalum angenommene Name ist (cf. Legenda Aurea S. 407: „Magdalena dicitur quasi manens rea" und das alte Passional S. 369, 18—19), während der ihr eigentlich zukommende Name Maria ist. Mit der Ablegung des Namens Magdalena soll sie den Wandel in ihrer Gesinnung kundtun.

Gleich die zweite Mahnung der vorher so verächtlich geschilderten Schwester hat die gewünschte Wirkung einfach durch den Hinweis: deine Freude ist nicht gut. Eine so geringe psychologische Begründung für die Bekehrung findet sich kaum in einem der mitteldeutschen Spiele; sie erklärt sich aus der frühen Entstehung unseres Denkmals. Martha rät der Schwester, nach Ablegung alles weltlichen Tandes den Heiland aufzusuchen. Auffällig ist diese Stelle durch die Benutzung des alten Testaments, die sich auch in der Antwort Maria Magdalenas findet, sowie durch die allegorische Ausdeutung des Spiegels mit dem Hinweis auf die Dreifaltigkeit. Unmittelbar daran schließt sich das Gastmahl des Simon.

Wilmotte möchte zur Stütze seiner Theorie Beziehungen herstellen zwischen Maestr., gleichsam der ältesten erreichbaren französischen Grundform, einerseits und dem Frkf. Sp. und Alsf. andrerseits, um so für diese französischen Einfluß festzustellen. Er sieht in dem Ruf der Maria Magdalena nach ihren „Knechten und Gesellen" eine Alsfelder Nachahmung von Maestr. und bringt als Belegstellen Alsf. 1782 f. und Maestr. 841 ff. Eine ähnliche Abhängigkeit stellt er für den Kopfputz fest. Den „scheybenhut" in Alsf. 1824 f. betrachtet er als entlehnt aus Maestr. 835 f.:

ir sult auch umbe ur hovet strecken,
ir juncfrouwen, ein quac.

Nach Kilian bedeutet quac = superfluum, reliquum, extantia et frivolum, res frivola: een haarversiersel, een haarband, lat. vitta (Middelnederlandsch Woordenboek van Verwys en Verdam. 6. Teil. Spalte 827—828 's-Gravenhage 1907). Dazu zieht Wilmotte ferner das „krenzlin" aus Eg. 2897 f., 2900 f. und 2907 f. heran. Ich sehe darin in Alsf. keine Nachahmung von Maestr. Das Anrufen der Knechte und Gesellen ergibt sich aus der durch den Stoff gebotenen Situation: allein kann Maria Magdalena sich nicht amüsieren, und die Ritter sind die geeignete Gesellschaft für das vornehme Fräulein. Außerdem findet sich dasselbe Motiv schon in Ben., ist also schon im 13. Jahrhundert auf deutschem Boden heimisch gewesen. Ebenso zwanglos erklärt sich m. E. seine zweite Beweisstelle. Erstens sind der „quac" und der Strohhut zwei verschiedene Dinge. Der Kranz und der „quac" dient allgemein dem Ausdruck der Freude und wird als Schmuck beim Tanze getragen (cf. die Lieder Walthers), der Hut dient zum Schutz gegen die Sonne, allerdings wird auch er beim Tanz getragen (cf. Walther 74, 20). Beides entspricht also der damaligen Sitte.

Die Abhängigkeit des Frkf. Spiels von Maestr. und damit gleichzeitig von der französischen Tradition sucht Wilmotte durch folgende Verse nachzuweisen:

Frkf. Sp. 672—76: ach! gesellen stoltz und here,
springet her tzu mir!
ir syt so hübsche und fin,
ir sullet mir wilkomen sin!
freude soll uch werden kunt.

Maestr. 815—17: darumbe rade ich ug alle
dat ir willet folgen mich:
ig zal ug machen vroudenrich.

Er betont den klerikalen Charakter dieser Verse und sieht darin eine Anspielung auf eine „doctrine d'amour", wie sie im 12. und 13. Jahrhundert besonders in Frankreich häufig waren. Es finden sich viele Versionen der „ars amatoria" in Frankreich, und in den französischen Passionen, besonders bei Jean Michel, findet sich ein Echo dieser im Grunde heidnischen Weltanschauung. Es handelt sich in dieser „lere" also um eine Zusammenfassung der höfischen Weltanschauung. In Maestr. 812 ff. wird sie lang auseinandergesetzt und ihr Charakter als „lere" V. 812 und 840 betont. Im Frkf. Sp.

wird ihr Hauptgrundsatz V. 739—42 hervorgehoben. M. E. ist nicht nötig, hier direkten Einfluß von Maestr. auf das Frkf. Spiel anzunehmen, denn es finden sich keine wörtlichen Uebereinstimmungen, und ferner wäre erstaunlich, daß der Frkf. Verfasser, der sich sonst als ziemlich unselbständig erweist, sich diese lange Ausführung hätte entgehen lassen und sich hier von seiner Vorlage so frei gemacht hätte. Eine „ars amatoria" kann beiden Dichtern bekannt gewesen und von ihnen bewußt oder unbewußt benutzt worden sein. Ich halte es außerdem gar nicht für sicher, daß es sich wirklich um die Aufstellung einer richtigen Minnelehre im Sinne der ars amatoria handelt. Es dürfte doch wohl überhaupt etwas gewagt sein, aus so wenigen, nicht einmal einwandfrei sicheren Stellen eine direkte Abhängigkeit zu folgern.

Nachdem so die Entwicklung der Maria-Magdalenenscene in den deutschen Spielen beleuchtet ist, und dabei die große Bedeutung zu Tage trat, die diese Spiele ihr beilegen und die Liebe und Sorgfalt, die sie vor allem auf die Schilderung des Weltlebens und der Bekehrung verwandten, wird es auffallen, daß nur drei von den französischen und provenzalischen Mysterien diesem Gegenstand ihre besondere Aufmerksamkeit widmen: das von Arras, das des Arztes von Angiers, Jean Michel, und das von Auvergne. Trotzdem erfreute sich der Stoff in Frankreich nicht geringer Beliebtheit. Das geht aus der Aufzählung der verloren gegangenen Spiele bei Petit de Julleville (II. Bd. S. 631) hervor, wo eine Conversion de Maria Madeleine erwähnt wird, die 1534 in Auriol und zwischen 1595 und 1606 in Grasse aufgeführt sei. Bei der letzteren sei den Schauspielern dafür von der Stadt ein Geschenk von zehn Talern gemacht (cf. Julleville II. Bd. S. 171). Es handelte sich hier wahrscheinlich um eine Einzeldarstellung aus einem großen Spiel. Ferner berichtet Julleville (II. Bd. S. 116) von einer Aufführung der Conversion de Marie Magdeleine am 21. April 1530 in Montélimar: „une délibération du conseil de la ville alloue deux écus, plus deux livres de poudre „de colobrine" à des particuliers qui veulent jouer le jeu et histoire de la conversion de la Magdeleine." Julleville (II. Bd. S. 121) bringt auch die Aufführungsnotiz von Auriol in der Nähe von Marseille am Pfingstfest 1534. Chabaneau (Revue des langues Romanes, Juli 1885 Bd. XXVIII S. 5 ff.) schließt daraus, daß es sich bei dieser

Aufführung auf provenzalischem Sprachgebiet auch um eine provenzalische Version dieses Spiels gehandelt haben wird, das wahrscheinlich auch eine Episode aus einer großen Passion bildete. Bekannt ist die Verehrung, die die Heilige gerade in der Provence genoß, und aus der sich das Weiterleben dieses dramatischen Stoffs gerade in diesem Teil Frankreichs erklärt. Aber aus eben dieser Verehrung für die Heilige erklärt sich vielleicht die Scheu der Dramatiker, das weltliche Treiben, das ihrer Bekehrung vorausliegt, ausführlich darzustellen und auszumalen. Arnoul Greban sieht sicherlich aus diesem Grunde davon ab, ebenso die in dem Sammelband der Bibliothèque Sainte Geneviève enthaltene älteste Dramatisierung des Lebens Jesu und die provenzalischen Mysterien. Nicht so der Verfasser der Passion von Arras und Jean Michel, nicht so das Spiel von Auvergne. Hier erscheint Maria Magdalena bei ihrem Auftreten als die elegante Sünderin.

In Arras wird ihre Bekehrung am zweiten Tage dargestellt. Sie folgt gleichsam symbolisch unmittelbar auf die Scene von der Ehebrecherin wie auch in St. G., wahrscheinlich in Anlehnung an das Joh.-Evangelium. Das Weltleben der Maria Magdalena wird hier in Form eines Monologs und nicht in einer richtig durchgearbeiteten Scene wie in den deutschen Spielen und bei Jean Michel geschildert. Eustache Mercadé bedient sich im ersten Teil der üblichen Reimpaare, geht dann aber V. 9949 ff. zu der Reimstellung: a b a b b c b c über, wodurch er die ganze Stelle aus dem Zusammenhang heraushebt. Die von Wilmotte angeführten Parallelstellen über den Ausdruck ihrer Freude über ihre Jugend und das ungebundene Leben: Arras 9940 ff., wo der Gedanke ziemlich kompliziert ausgeführt wird, W. 333 ff., St. G. 158 f. und Do. 80 ff. beweisen m. E. keine Abhängigkeit der deutschen Spiele von den französischen. In W. handelt es sich dabei lediglich um eine Uebertragung der „Mundi delectatio“, in St. G. sind entschiedene Anklänge an W. zu verzeichnen, und auch in Do. liegen, abgesehen von den neu hinzugefügten Motiven des Schach- und Saitenspiels deutsche Traditionen zugrunde. In Arras will sich Maria Magdalena von ihren „amis“, worunter wahrscheinlich ihre Geschwister zu verstehen sind, trennen, um in freudigem Weltleben ihre Jugend zu genießen. Sie will ein fröhliches Lied singen, um die jungen Leute auf sich aufmerksam zu machen und an sich heranzuziehen. Ueber den Inhalt des Liedes gibt der Verfasser außer in

der Spielanweisung: „Adonc chante une chanson amoureuse“ keinen Aufschluß. Die Hauptsehnsucht der Maria Magdalena geht nach einem Liebhaber, der an ihrer Fröhlichkeit teilnimmt. Freilich will sie sich nicht verkaufen: V. 9953:

en amours je dy fy d'argent.

Doch sie schwächt gleich darauf die Wirkung der vorigen Worte ab durch die Verse 9957—58:

J'ay des biens a tres grant larguesse
et se suis de grant lieu yssue,

eine Stelle, auf die ich später zurükkommen werde. In der Verwunderung darüber, daß keiner ihrer Lockung verfällt, läßt sie uns in den ganzen Abgrund ihrer Seele hineinschauen: V. 9979:

A tous je suis habandonnee
Viengne chascun, n'aye point peur.
Ve cy mon corps que je presente
A chascun qui le veult avoir . . . .
Chascun en face son voloir.

Ein dramatisch sehr wirksames Mittel sind die Pausen in ihrem Selbstgespräch. Als letztes Rettungsmittel will sie sich an den Weg setzen und warten, ob nicht doch noch jemand in ihre Netze gerät, während sie auf ein neues Lied sinnt. Petit de Julleville (II. Bd. S. 54) charakterisiert sie richtig als „une véritable courtisane“, während sie in den deutschen Spielen eigentlich mehr leichtsinnig als verworfen erscheint. — Durch das Motiv des am Wege Sitzens wird Maria Magdalena mit der nebenherlaufenden Handlung, der Einladung des Simon, in Verbindung gebracht. Es ist ein beliebter recht geschickter Kunstgriff des Eustache Mercadé, den wir auch in der Scene von der Blindenheilung beobachteten. Kurz unterbrochen durch die an Christus ergehende Einladung des Simon, beginnt Maria Magdalena von neuem ihr Weltleben mit einer „chanson à volonté“ (Spielanweisung vor V. 10021), wieder ruft sie wie vorher die Liebhaber herbei. Eine ähnliche Anordnung findet sich auch in W., wo die Einladung Simons vor der zweiten Mahnung erfolgt, nach der Maria Magdalena ihr weltliches Treiben noch einmal wiederaufnimmt (cf. Spielanweisung vor V. 391), und in Do., wo sie mitten in das weltliche Treiben der Sünderin hineinfällt, also auch von dem eigentlichen Gastmahl durch diese Zwischenscene getrennt ist.

Nach einer sehr wirkungsvollen Pause ist der Sinneswandel der Maria Magdalena wahrzunehmen, der für uns außerordentlich überraschend kommt. Sie ist empört, daß man sie zurückweist. Plötzlich kommt ihr ihre Schlechtigkeit und ihr unmoralischer Lebenswandel zum Bewußtsein. Sie bereut, ihren Geschwistern so viel Kummer gemacht zu haben und fleht um Jesu Gnade, der jetzt ihre einzige Zuflucht ist. Es könnte sich einem auch hier eine gewisse Aehnlichkeit mit Do. aufdrängen, wo den Spielanweisungen und dem stummen Spiel eine so große Bedeutung eingeräumt wird, aber dort haben wir wenigstens den Bericht von Simons Diener Matusalem mit dem bescheidenen Ansatz zu einer Bußpredigt; in Arras erfolgt nichts derart: keine Warnung, keine Predigt, kein direkter Einfluß Jesu. Nach der vorausgegangenen weltfreudigen Rede der Sünderin ist dieser Sinneswandel geradezu unbegreiflich; sie bekehrt sich, weil man ihre Reize verschmäht. In ihrem Reuemonolog, dessen Uebereinstimmung mit Greban (Arras 10060 = Greban 13838 ff. und besonders 13846) sich aus der zeitgenössischen allegorischen Literatur erklärt, ist eigenartig die Rücksichtnahme auf ihre Geschwister, die sich sonst nirgends findet.

Auf die an Lazarus und Martha ergehende Einladung folgt eine Salbenkaufscene, die wir in Frankreich nur in dem Spiel von Semur und in Arras in diesem Zusammenhang antreffen. Der Apoticaire preist in marktschreierischer Weise seine Ware an; Arras 10085 f.: „Il renderoit a ung mort l'ame, n'a plus fin jusqu'en Orient", eine Stelle, die zurückzuführen ist auf Semur 4875 f.: „J'ay icy belle espicerie pour revenir de mort a vie". Köstlich ist in Semur die Aufzählung all der Spezereien, die aus der Salbenkaufscene am Ostermorgen von Ste. Gen. entlehnt ist. (cf. Semur 4872 ff. und Ste. Gen. Jubinal II. Bd. S. 299—300). Eine Salbe, die er zwischen April und Mai selbst gemacht hat, preist er ihr aber ganz besonders an, und Maria Magdalena ist bereit, alles hinzugeben, um sie zu erwerben. Freudig bezahlt sie die „cens deniers" und fordert den Krämer auf, ordentlich nachzuzählen, ob auch das Geld stimme. Der Apoticarius triumphiert über das gute Geschäft, das er gemacht hat. Etwas abweichend gestaltet sich der Verlauf der Scene in Arras, wo Maria Magdalena anhebt zu feilschen und versucht, den Preis herabzudrücken, ohne daß es ihr gelänge. Der

Apoticaire empfiehlt seinen Handel auch für künftige Zeiten ihrem geschätzten Wohlwollen.

Dieses aus den französischen Osterspielen stammende Salbenkrämermotiv zeigt hier in seiner Ausgestaltung große Uebereinstimmung mit Do., wo Maria Magdalena die Spezereien zur Salbung Jesu bei dem „appentecker" erhandelt. Betont habe ich schon früher die persönliche Note in Do. Das Anpreisen der Ware durch den Mercator findet sich schon in der lateinischen Vorlage unserer Scene wie auch in Ben. und W., erreicht aber in Semur und Arras seinen Höhepunkt; in Do. steht es unter dem oben hervorgehobenen Gesichtspunkt. Weg fällt dort auch das Markten, Maria Magdalena bezahlt ohne ein Wort den geforderten Preis. Man begreift kaum, wie ein so kleinliches Betragen in Arras so kurz nach der gezeigten Zerknirschung möglich ist. Der Verkehrston zwischen Maria Magdalena und dem apoticaire ist charakteristisch französisch. Da nun die ganze Salbenkrämerscene nach den Ausführungen W. Meyers (a. a. O. S. 91 ff. und 106 ff.) französischen Ursprungs ist, so ist auch möglich, daß ihre Verflechtung mit der Maria-Magdalenenscene auf einen französischen Urheber zurückgeht. Diese Verknüpfung muß aber schon in dem lateinischen Vorbild für Ben. und W. vollzogen gewesen sein. Jenes lateinische Magdalenenspiel war wohl dem Verfasser von Semur ebenso wie Eustache Mercadé bekannt, eine Theorie, die durch die Verwendung des Liebesliedes an den erwähnten Stellen, gerade durch die Improvisation desselben, gestützt wird. Der Franzose gestaltete die Salbenkrämerscene so aus, daß sie in den Rahmen seines Spiels hineinpaßte und beeinflußte durch seine Ausführung dieses Motivs wahrscheinlich den Verfasser von Do., der offenbar die Passion von Arras kannte und wohl unter dem Eindruck einer miterlebten französischen Aufführung die Salbenkaufscene seines Spiels ausarbeitete. Ich glaube nicht, daß er bei seinem Werke einen Text des Spiels von Arras vor sich hatte, denn von einer eigentlichen Uebertragung ist auch bei den inhaltlich übereinstimmenden Stellen nicht die Rede, und außerdem weicht Do. in den oben hervorgehobenen charakteristischen Zügen von dem französischen Dramatiker ab.

Auch Jean Michel verwertet das Motiv von der weltlustigen Maria Magdalena in seinem Mysterium. Hier ist die große Reihe von Scenen, die sich mit dem Weltleben beschäftigen, in solche aus dem Leben Jesu, besonders in solche, die von

seinen Wundern berichten, eingeschaltet. Das ist es, was dieses Spiel vor den anderen auszeichnet; sogar während der erhebenden Transfigurationsscene putzt und schminkt sich Maria Magdalena mit ihren Frauen an einem andern Ende der Bühne. Beachtenswert ist ferner, daß gleichsam als Auftakt oder symbolische Vorausnahme die Bekehrung des Lazarus am ersten Tage geschildert wird, so daß also von den bethanischen Geschwistern nur Martha von Anfang an ein Gott wohlgefälliges Leben führt. Die Bekehrung des Lazarus am ersten Tage läuft der der Maria Magdalena am zweiten parallel, auch sie in die Wunder Christi verwoben. Lazarus zieht als ritterlicher Weidmann, den Falken auf der Faust, die Hunde an der Leine mit seinem Diener Brunamont auf die Jagd. Während der Zeit erweckt Jesus das Töchterlein des Jairus und begegnet den Männern und der Mutter mit dem Sarge des Jünglings von Nain. Lazarus, der sie kommen sieht, hegt plötzlich den lebhaften Wunsch, Christus zu sehen. Er wohnt der Auferweckung des Jünglings bei, bekehrt sich und bittet Jesus um Verzeihung „de ses plaisirs mondains." Jesus gewährt sie ihm und verspricht ihm, oft bei ihm und seiner Schwester „dans son Chasteau de Bethanie" einzukehren. Inzwischen beklagt Martha die Verirrung ihrer Geschwister in einem sehr künstlichen Versmaß: a b a b b c b c; c c c c d; e e e e d; f f f f g; h h h h g. Brunamont versucht vergebens, seinen Herrn von der Sinneswandlung abzuhalten. Lazarus berichtet seiner Schwester von seiner Bekehrung, kündet ihr den Besuch des Herrn an und gleichsam als Symbol für seine geänderte Lebensweise „jecte son oyseau au vent et oste sa trompe de son col et la jecte; et Brunamont les reprend" (Parfait I. Bd. S. 253). Dieselbe symbolische Handlung, das Wegwerfen alles weltlichen Tandes, findet sich auch bei Maria Magdalena in den deutschen Spielen; ich erinnere vor allem an Alsfeld. Brunamont verläßt seinen bekehrten Herrn und begibt sich in die Dienste der Maria Magdalena. Diese wird erst am zweiten Tage in ihrem Weltleben vorgeführt (Parfait I. Bd. S. 269 ff.): Cy après commence la Mondanité de la Magdaleine: et est à notter qu'elle pourra chanter de choses faictes à plaisance, ce qui s'ensuit et après le pourra dire sans chanter." Maria Magdalena singt also auch hier anscheinend ein Liebeslied. L. Paris erwähnt es nicht, auch Parfait gibt keinen Text, er charakterisiert es nur nach seinem Inhalt. Dasselbe

Motiv fand sich auch in Arras (Spielanweisung vor V. 9949 und V. 10021.) Offenbar handelt es sich in beiden Spielen um Improvisationen, wobei die Idee von Jean Michel aus Arras übernommen sein wird. Arras selbst fand m. E. sein Vorbild, wenn nicht in Ben. und W., die ja schon formell von einander abweichen, so doch in deren lateinischer Vorlage. Ich glaube um so weniger an direkten Einfluß der französischen Spiele auf die deutschen oder richtiger umgekehrt, weil die Lieder in allen in Betracht kommenden Spielen verschieden sind.

Sehr ausführlich schildert Jean Michel „la vie luxurieuse et galante qui précéda sa pénitence; mais Magdaleine est plûtôt une coquette qu'une femme perdue." (Petit de Julleville I, S. 221). Sie putzt sich vor den Zuschauern. Das geschieht weder in Arras noch in den deutschen Spielen; dort tritt sie geputzt herein oder kauft höchstens die Schminke. Hier werden wir an ihren Toilettentisch geführt. „Nous allons pénétrer dans le galant et mystérieux boudoir d'une brillante et voluptueuse coquette. Ici ce sont les moeurs galantes du 15e siècle que l'auteur place en Judée„ (L. Paris a. a. O. S. 141.)

Die beiden Dienerinnen, die nur ein Abklatsch ihrer Herrin sind im Gegensatz zu Brunamont, spielen auch eine wesentlich andere Rolle als die Mädchen und Begleiterinnen in den deutschen Spielen. In W., Frkf. R., Frkf. Sp. und Eg. kommen sie gar nicht vor. In Ben. erfahren wir von ihrem Vorhandensein nur durch die Spielanweisung vor V. 58; am Dialog nehmen sie nicht teil. Ebenso in St. G. Spielanweisung vor V. 162 und H vor V. 445. In Friedb. (V. 6 und 7) und Alsf. (V. 1829 ff.) reicht die ancilla der Maria Magdalena den „scheybenhut." In Do. (Spielanweisung vor V. 193) begleiten die Jungfrauen sie zu dem „appentecker." In Maestr. wird ihre Anwesenheit stillschweigend vorausgesetzt bei der Erteilung der Minnelehre (V. 811 ff.). In Erl. IV wird eine Magd als „ancilla" in der Spielanweisung aufgeführt, von Magdalena „dirn Wendelmut" angeredet; hier nimmt sie auch teil am Dialog, hat sogar Einfluß auf die Entschlüsse ihrer Herrin. Die Ausgestaltung der Rolle hat also keine mit Jean Michel verwandte Seite, der sich in dieser Beziehung auch von den französischen Spielen unterscheidet, die die Mägde sonst nirgends einführen.

Maria Magdalena stellt sich bei Jean Michel dem Publikum selbst vor, eine Stelle, die fast wörtlich übernommen

ist aus Greban V. 13815—17. Den Gedanken ihrer vornehmen Geburt und ihres schönen Körpers finden wir auch in Arras V. 9957—58 und 9965 ff. verwertet. Besonders ausgesponnen und genau definiert wird ihre vornehme Abstammung und ihre hohe gesellschaftliche Stellung bei Jean Michel (L. Paris S. 142), wo sie sich des Besitzes der Burg rühmt:

„J'ay mon chasteau de Magdalon
dont on m'appelle Magdalaine"

Die deutschen Spiele verzichten darauf, ihre vornehme Herkunft besonders zu betonen, nur Maestr. zeigt in der Lehre, die Maria Magdalena ihren Gefährtinnen gibt, eine entprechende Stelle V. 851 f:

„Magdalum ist mir underdaen
eine burch herlich ende guet."

Diese auffallende Uebereinstimmung ergibt sich aus der allen gemeinsam zugrunde liegenden Legende. (cf. Legenda Aurea ed Graesse S. 408 und das alte Passional ed. Hahn Frankfurt 1845 S. 369, 14 ff.) Daß Jean Michel mit der Legendenliteratur vertraut war, beweist seine Kenntnis und Verwertung der Legende des Lazarus (cf. oben S. 127); auch das alte Passional kennt diesen als „der werlde ein ritter". Er kannte also auch, ebenso wie Maestr., die Legende von der Maria Magdalena. Direkten Einfluß von Maestr. auf Jean Michel dürfen wir wegen der sonst durchaus verschiedenen Ausführung der Maria-Magdalenenscene in beiden nicht annehmen. Nahegelegt wird die Auffassung der Legende durch die biblische Tradition, wo auch Lazarus ein vornehmer Jude und Freund Christi ist. Die Idee der Ausgestaltung gerade dieses Zuges scheint mir spezifisch französisch zu sein, denn die von Wilmotte hierzu beigebrachte Parallele aus Eg. 2909 f: „wol geborn von hoher art" scheint mir mehr ein höfliches Kompliment des Teufels zu sein, als gerade darauf hinauszulaufen, die hohe Abkunft der Maria Magdalena besonders zu betonen. Auch eine ganz eingehende Schilderung des Besitzes der drei Geschwister läßt sich Jean Michel in Anlehnung an die Legenda Aurea (ed Graesse S. 408) nicht entgehen, es kommt ihm immer wieder darauf an, diesen Punkt besonders hervorzuheben (L. Paris S. 143).

Stellen wir nebeneinander:

Jean Michel: „Si j'ay tous biens a largesse
et je tiens estat de princesse“

und

Arras 9957: „J'ay des biens a tres grant larguesse“

(wo beiden der Reim largesse: lyesse gemeinsam ist) und ferner Jean Michel:

„et vueil estre de tous biens plaine
tant que au monde n'ait la pareille,“

so ergibt sich deutlich für diese Partien die Abhängigkeit des Jean Michel von Arras. Freilich findet sich ein ähnlicher Gedanke, daß Maria Magdalena wegen ihres eigenen Reichtums das Geld des Liebhabers verschmäht, auch in Erl. IV. Es ist möglich, daß hier französischer Einfluß auf dies eine Spiel vorliegt, eben weil es mit diesem Gedanken ganz einsam unter den deutschen Spielen dasteht. Ich komme später darauf zurück.

In dem Spiel von Jean Michel ruft Maria Magdalena die sieben Todsünden: orgueil, luxure, paresse, ire, envye, glotonnie und avarice, deren letzte eigentlich gar nicht zu ihrem Wesen paßt, in ihren Dienst, eine Erscheinung, die auch in den englischen Mysterien begegnet, wo Maria Magdalena von ihnen umgeben auftritt, und die Creizenach (a. a. O. S. 196) als eine theologische Interpretation der sieben Teufel auffaßt, die Jesus ihr austreibt. Jean Michel greift mit der Absage der Maria Magdalena an die sieben Todsünden nach ihrer Bekehrung auf diese Anfangsstelle zurück und bringt dadurch eine gewisse Geschlossenheit in die ganze Darstellung hinein. Eigentümlich berührt nach diesem Geständnis ihrer Verderbtheit ihr Zurückschrecken vor der äußersten Schande, ihre Ehre will sie wahren.

Die Verwendung des Todsündenmotivs und die eigentümliche Zurückhaltung Maria Magdalenas bei aller Koketterie übernimmt Jean Michel aus dem Spiel von Semur V. 4851 ff.:

„Orgueul, Avarice (Luxure,
sy ne me covre de laidure)
Duré ont en moy et Envie“.

Semur verzichtet freilich auf eine Darstellung des Weltlebens der Maria Magdalena; daß sie sich ihm aber tatsächlich einst

hingegeben hat, erfahren wir aus dem der Salbenkaufscene vorangehenden Reuemonolog (V. 4812—71). Ihre Verzweiflung bei der Erkenntnis ihrer Schlechtigkeit ist so groß, daß sie kaum noch Gnade für sich erhofft. Hier findet Jean Michel die Züge, die er zu dem Charakterbild seiner Sünderin vereinigt. „Marie Madeleine n'apparaît plus ici comme une courtisane vulgaire; c'est „une petite perle", une petite maîtresse analogue à la grande coquette de Jean Michel" (E. Roy a. a. O. S. 86).

Nach der Heilung des Gelähmten auf seinem Bette, der Bergpredigt und der Heilung Simons des Aussätzigen, setzt bei Jean Michel die Transfigurationsscene ein, und während Jesus in dem Berg verschwindet, um die Umwandlung vorzunehmen, tritt wieder Maria Magdalena in sündiger Lust und weltlichem Frohlocken auf, eine Scene, die in diese feierliche Umgebung gar nicht hineinpaßt, denn gerade während dieser Scene ist das Kokettieren der Maria Magdalena sehr wenig am Platze. Wieder unterhält sie sich mit ihren Frauen „et leur demande des chansons nouvelles pour mener joyeuse vie". (Parfait Bd. I, S. 275). In diesen Chor mischt sich jetzt „un Seigneur de la Cour d'Hérode, appelé Rodigon", der auch schon vorher bei der Toilette der Maria Magdalena zugegen gewesen ist. Darauf erscheint Jesus wieder. Diese Art, eine in sich geschlossene Scene durch einen ihr so wenig kongruenten Gegenstand zu sprengen, findet sich nur bei Jean Michel. Wohl sahen wir auch in den deutschen Spielen die Trennung der Maria-Magdalenenhandlung als solcher (cf. besonders das Frkf. Sp.) und besonders eine Abtrennung des Gastmahls bei Simon von der Bekehrung, aber als Einschiebsel innerhalb einer anderen Scene findet sich keine der Magdalenenscenen. Es hat fast den Anschein, als wenn Jean Michel sie ihr einflickt, um die Zeit auszufüllen und so eine technische Schwierigkeit zu überwinden.

Ein guter Gegensatz ist zwischen den beiden nächsten Scenen herausgearbeitet. Während eine Anzahl Juden sich in einer Versammlung wegen der geschauten Wunder zu Jesus bekehren will, fährt Maria Magdalena in ihrem sündigen Treiben fort; eine ganz ausführliche Scene befaßt sich noch einmal mit ihrer „mondanité". Gustave Cohen (a. a. O. S. 225) und Louis Paris teilen das reizend graziöse Zwiegespräch zwischen ihr und ihren beiden Dienerinen mit, aus dem wir genau ihren Anzug kennen lernen.

M. M.: Suis-je assez luisante ainsi?
Pérusine: Très. C'est une droite image escripte.
M. M.: Et ma tocquade?
Pasiphée: A la polite.
M. M.: Mes oreillettes?
Pérusine: A la mode
M. M.: Et le corps? quoi?
Pasiphée: Selon la suite.
M. M.: Du courage?
Pérusine: Plus fier que Hérode.

In keinem der deutschen Spiele haben wir eine so ausführliche Schilderung ihres Putzes (die Verfasser begnügen sich mit dem Kranz und dem „scheybenhut") und eine so starke Veräußerlichung ihres Charakters. Es liegt also hier ganz auffällig französische Sonderentwicklung vor. — In dieser Scene verwendet auch Jean Michel das Spiegelmotiv; Wilmotte nimmt dafür deshalb französischen Ursprung in Anspruch und setzt es in sein fabelhaftes x. Auffallend ist dann nur, daß es von den Mysterien nur bei Jean Michel vorkommt, daß wir es aber schon im 13. Jahrhundert in W. und später in vielen anderen deutschen Spielen finden. M. E. ist es in Deutschland beheimatet.

Darauf fordert Maria Magdalena den conte Rodigon zu einem Wechselgesang auf, der eine ganz allgemein gehaltene Auslegung der Minne enthält und derer, die von ihr ergriffen sind; der Gesang ist in galantem höfischen Ton gehalten. Louis Paris (a. a. O. S. 165) charakterisiert Rodigon: „Il disserte sur l'amour comme un homme digne de voyager sur la carte de Tendre," ein Wort, das auch für diesen Minnewechselgesang gilt. Die Gestalt des Liebhabers begegnet mit Ausnahme der Frkf. R. und H. auch in den deutschen Spielen, in Ben. war es der amator, in W. bilden ein iuvenis und zwei Teufel die Begleitung der Maria Magdalena, St. G. kennt zwei iuvenes, das Frkf. Sp. unum militum, Friedb. und Alsfeld machen daraus den primus miles Herodis und führen außerdem Lucifer ein, Erl. IV die diaboli und Procus, Eg. den Teufel Belial, Do. Yesse, Malchus und zwei Herren vom Hofe des Pilatus; Maestr. kennt nur V. 811 die „knechte". Wilmotte sieht in dem Liebhaber Rodigon besondere Verwandtschaft der französischen Spiele mit Do.: Yesse, Malchus, der Lautenspieler, und die beiden anderen Herren gehörten zum Hofe des Pilatus, Rodigon sei ein Höfling des Herodes. Ein Malchus kommt nun auch in Ste. Gen.

als Malquin vor. Diese beiden setzt Wilmotte gleich, weil sie auch in der Scene von der Gefangennahme begegnen. Die Verwendung dieses biblischen Namens, dessen Träger für die Scene von der Gefangennahme durch die biblische Tradition gesichert ist, für zwei ganz verschiedenen Persönlichkeiten (in Do. ist es ein Ritter, der zur Gesellschaft Maria Magdalenas gehört, in Ste. Gen. ein Diener, der Maria Magdalena den Zutritt zu dem Hause seines Herrn Simon erwirkt) ist m. E. nicht beweiskräftig. Ferner führt Wilmotte als Kriterium die Tatsache an, daß auch das Fragment von Amboise einen Yesse kennt. Er ist einer der „principes Hebreorum", die Jesus bei seinem Einzuge in Jerusalem am Wege empfangen. Die Spielanweisung vor V. 149 „vadunt et dicunt" zeigt sie auf dem Wege, wie sie sich gegenseitig zum ehrenvollen Empfang des Herrn auffordern: „Recevons le a grant honneur" (V. 156). Darauf preist Yesse ihn (157 ff.), empfiehlt aber seinen Freunden, heimlich Jesus entgegenzugehen, damit ihre Väter sie nicht straften, wenn sie davon erführen.

Hier nimmt Yesse eine wesentlich andere Stellung ein als in Do. Dort ist er am Hofe des Pilatus, also offenbar ein Römer, hier ein vornehmer junger Jude. Auch innerlich ist er ihm nicht verwandt: hier steht er auf der Seite Jesu, dort verläßt er Maria Magdalena, als sie sich zu Jesus bekehrt. Gemeinsam ist ihnen also lediglich der Name, dessen Vorhandensein in dem einen deutschen und dem einen französischen Spiel sich m. E. viel zwangloser aus der Bibel erklärt als durch Entlehnung des deutschen Dramatikers aus dem französischen Spiel von Amboise. Ob nun Yesse in Do. verwandte Züge mit dem Rodigon des Jean Michel aufweist, ist mit Ausnahme des Grundzuges ihres Charakters (beide sind junge Lebemänner, die an dem Treiben der Maria Magdalena Gefallen finden) schwer festzustellen, da Do. auf eine eingehende Charakteristik des Liebhabers verzichtet. Greban kennt einen Rodigon am Hofe des Herodes (V. 13163—64 u. ö.), der bei ihm aber eine sehr nebensächliche Rolle spielt. Jean Michel, so können wir annehmen, gestaltet diese Rolle aus, indem er diesem Höfling des Herodes die Funktionen eines Liebhabers der Maria Magdalena beilegt. Aber auch im Frkf. Sp. von 1493 erscheint als Liebhaber unus militum, den das Frkf. Sp. wahrscheinlich schon aus der von der ganzen Frkf. Gruppe benutzten Frkf. Vorlage

herübernahm. Es lag nun für die späteren Spiele nicht sehr fern, diesen mit dem Hof des Herodes resp. Pilatus in Verbindung zu bringen, wie es denn auch Alsf. in einem „miles Herodis“ tut. M. E. ist es nicht nötig, für diesen Schritt die Vermittlung der französischen Spiele in Anspruch zu nehmen. Eigentümlich ist es, daß Wilmotte für einen Vergleich Do. heranzieht, denn gerade die dieses Spiel auszeichnenden Motive des Schach- und Saitenspiels finden sich nicht bei Jean Michel. Viel näher hätte m. E. abgesehen von der Gleichheit des Namens eine Parallele mit Erl. IV gelegen, denn hier besteht in der Tat eine gewisse Aehnlichkeit. Die ganze Ausführung des Liebhabers in Erl. IV erinnert entschieden an Jean Michels Rodigon, und auffällig ist vor allem der Wechselgesang zwischen ihm und Maria Magdalena und die Tatsache, daß in beiden Maria Magdalena es ist, die dazu auffordert. Beide Wechselgesänge drehen sich um die Minne, allerdings sehr abweichend in Form und Inhalt, bei Jean Michel in der oben (S. 132) charakterisierten Art, in Erl. IV viel persönlicher die schnöde Abweisung der Maria Magdalena gegenüber den Zudringlichkeiten des Procus. Man vergleiche nur Jean Michel (L. Paris a. a. O. S. 175) mit der ganzen Scene in Erl. IV. Deshalb ist auch hier unbedingt von einer direkten Beeinflussung des einen Spiels durch das andere abzusehen, höchstens kann es sich um gedächtnismäßige Uebertragung handeln. Möglich ist, daß das Motiv aus Frankreich stammt, während wir andrerseits doch auch nicht die Tatsache verkennen dürfen, daß in W., freilich an andrer Stelle, im Anschluß an das Mantellied, V. 315 schon der Ansatz zu einem Zwiegesang vorhanden ist, so daß von hier aus bei der von Erl. IV bekannten Sucht zu Wiederholungen und zur mehrfachen Verwendung derselben Motive der Weg zu dem Wechselgesang zwischen Maria Magdalena und Procus führt.

Den Beginn der Bekehrung der Maria Magdalena schiebt Jean Michel in die Wunderscene von der Speisung der Fünftausend ein. Auch während dieses Auftritts spielt eine Nebenhandlung. Nach einem Dialog mit ihrem Bruder Lazarus, der gleich ihr entsetzt ist über das Aergernis erregende Treiben der Schwester, will Martha Maria ins Gewissen reden. Diese ist gerade wieder mit ihrem Putz beschäftigt, als die Schwester sie aufsucht. Eine hübsche, auf der Bühne sehr wirksame kleine Einzelscene spielt sich dabei ab: Maria

Magdalena hört ihren Diener Brunamont an der Tür mit jemand verhandeln und erfährt auf ihre Frage, daß es ihre Schwester sei. Diese aus dem Leben gegriffene Scene zeugt von dem Bestreben Jean Michels, die Inscenierung möglichst dem natürlichen Verlauf der Dinge anzupassen. Der nun sich entwickelnde Dialog wird von Maria Magdalena außerordentlich geschickt und scharf und mit großer dialektischer Kunst geführt. Sie greift jedesmal die letzten Worte der Schwester auf und wendet den Vorwurf auf sie zurück. Ihre Entgegnungen gipfeln in den Versen (L. Paris a. a. O. S. 184):

„Soussiez-vous de vous, ma soeur;
retournez devers le Sauveur:
il faut devant luy satisfaire."

Nach ihrer erfolglosen Warnung muß Martha sich von der Schwester die Tür weisen lassen:

Magdaleine: C'est temps perdu, car on s'abuse:
allez vous-en!
Marthe: Je m'en excuse, se mal vous en vient.
Magdaleine: Prou vous face! Allez, allez!

Auf denselben Ton gestimmt ist die unehrerbietige Bemerkung der Dienerin Perusine: „Quel patremuse! Voyse ailieurs faire la grimace!" Die ungezogene Art, in der Maria Magdalena der Schwester begegnet, erinnert im Ton an Alsf., geht allerdings noch darüber hinaus, ohne daß sich nähere Beziehungen aufstellen ließen. Alsf. kannte vielleicht das Spiel von Jean Michel, benutzte es aber nicht als direkte Vorlage. Als Warnerin tritt Martha vor allem in den deutschen Spielen auf, von den französischen nur bei Jean Michel. Wilmotte meint, Jean Michel habe für sein Spiel verlorene Quellen benutzt, die in ihrer ursprünglichen Fassung nur eine einzige Wechselrede enthalten hätten. Als den einen Grundbestand dieses Dialogs sieht er die Worte Marthas an:

„Dire vous veuil ce que j'entends
vous vous donnés à tous peschés,
de tous villains fais approchés,
et faictes tant de dueil à tous
que nous en sommes mal couchés
et tous nos parents reprochés,
seullement pour l'amour de vous."

Die von Wilmotte herangezogenen Parallelen Maestr. 865 ff., W. 337 f., Frkf. R. 106, H. 445 ff., Alsf. 1922 ff., Frkf. Sp.

692 f., Eg. 2889 bieten keine wörtliche Uebereinstimmung zu Jean Michel und Greban, wo eine ähnliche Stelle in der Selbstanklage der Maria Magdalena (V. 13818—20) vorkommt, also schon deshalb für eine Parallelsetzung mit dieser Stelle nicht in Betracht kommt. Vielmehr ist in allen deutschen Spielen ein Gedanke nicht vertreten, der ganz der französischen Eigenart entsprechend in den französischen Spielen stark in den Vordergrund tritt: die Rücksicht auf die Familie und auf das, was die Gesellschaft, die Leute dazu sagen. Das ist auch der Punkt, wo Maria Magdalena mit ihrer Entgegnung einsetzt, eine Stelle, die Wilmotte für die zweite ursprüngliche des Wechselgesprächs hält:

„Ceulx qui parlent de moy sont foulx,
et quant de parler seront saoulx
a mains ne pevent que se taire."

In den von Wilmotte zu dieser Stelle herangezogenen Parallelen aus den deutschen Spielen: Maestr. 858 f., St. G. 170 f., Frkf. Sp. 718 liegt m. E. nichts Beweisendes; außerdem bezieht sich die „dore" dort auf die Schwester, bei Jean Michel auf die Welt. Es scheint mir fast unmöglich, aus diesem einen verhältnismäßig späten französischen Spiel Rückschlüsse der Art ziehen zu wollen. Wahrscheinlich hat es sich ursprünglich nur um eine Wechselrede gehandelt, aber daß gerade diese Stellen die ursprüngliche Rede und Gegenrede gewesen sein sollen, davon überzeugt uns die Beweisführung nicht. Schon in W. und später in fast allen deutschen Spielen haben wir eine Warnung der Schwester, hervorgewachsen aus der dreimaligen Mahnung des Engels in Ben.; m. E. ist demnach die Heimat gerade dieses Motivs entschieden nach Deutschland zu verlegen.

Nach diesem Zwischenspiel lenkt Jean Michel die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer wieder auf die Scene von der Speisung der Fünftausend. Drei von den Juden, Tubal, Gédéon und Abacuth, die an diesem Wunder teilgenommen haben, begeben sich in das Haus Magdalon, um Maria Magdalena davon zu berichten. Die Einführung dieser drei Juden, durch die die Bekehrung der großen Sünderin hier wie nirgends sonst zu einem ganz bestimmten Wunder in Beziehung gebracht wird, und die damit einen aktiven Anteil an der Bekehrung haben, ist eine eigene Erfindung des Jean Michel. In den deutschen Spielen haben wir etwas Entsprechendes nur in

dem Diener Matusalem in Do., wo aber die Situation eine so durchaus andere ist, daß an beiden Stellen nicht von gegenseitiger Beeinflussung die Rede sein kann. In den deutschen Spielen wird, wenn nicht die Worte des Engels oder Marthas auf die verworfene Seele der Sünderin Eindruck machen, die Bekehrung durch die Bergpredigt oder durch eine Predigt über den Text: „Gaudium erit angelis" herbeigeführt. Bei Jean Michel aber wird die Bergpredigt gar nicht zu Maria Magdalena in Beziehung gesetzt, sondern Jesus wird zu einer besonderen Predigt im Tempel zu Jerusalem über die Verbrechen und Sünden bemüht, damit Maria Magdalena durch sie bekehrt werden kann. Nach dem Bericht der drei Männer nämlich, an den sich einige wegen ihrer Aeußerlichkeit sehr bemerkenswerte Fragen der Maria Magdalena anschließen (L. Paris a. a. O. S. 188): Parle-t-il point de choses joyeuses en ses sermons? Est-il fort de belle apparence? Bien formé? Quelle face a il? Et quel asge? Barbe et cheveuls? (so erscheint sie in keinem der deutschen Spiele!), geht sie in die Predigt, um ihre Macht und Koketterie an Jesus zu erproben (L. Paris a. a. O. S. 189). Auch dies ist ein Zug, der sich nicht in Deutschland findet. Deshalb zieht sie sich zu diesem Gang besonders sorgfältig an und fragt ihre Frauen um Rat wegen ihres Putzes. Bei der Predigt des Herrn setzt sie sich weit ab von allem Volk, aber Jesu eindrucksvolle Worte (L. Paris a. a. O. S. 193):

„A vostre salut labourez.
Pleurez pecheurs, pleurez, pleurez!"

dringen mächtig in ihre verworfene Seele. Sie wandelt vollkommen ihren Sinn, beklagt ihre Sünden und ihre Verirrungen und wendet sich dem Heiland zu. Ihre beiden Dienerinnen folgen ihrem Beispiel und bilden dadurch einen wirkungsvollen Gegensatz zu dem Diener Lazarus'.

Der Vollständigkeit halber sei hier noch das Spiel von Auvergne herangezogen. E. Roy druckt (a. a. O. S. 369—73) als Auszug aus dem ersten Bruchstück die „Conversion de la Madeleine" ab. Maria Magdalena äußert ihre Lust am weltlichen Treiben in viel gemilderterer Form als in Arras und bei Jean Michel in einem Dialog mit ihren Geschwistern. Aus dem vorangehenden Gespräch zwischen Martha und Lazarus erfahren wir deren Sorge um die verlorene Seele

der Schwester, ähnlich wie sie Martha auch bei Jean Michel äußert. Sie nehmen sich vor, ihr beide ins Gewissen zu reden, um sie dazu zu bringen, die Wunder Jesu anzusehen und ihn anzuhören. Nach den frohlockenden herausfordernden Worten der Sünderin:

„Je m'en fie
quelqu'un me viendra appeler
pour y aler;
je suis coinde et jolie
pour sa amie
doulcement me viendra acouler"

(S. 369) richtet die Warnung des Lazarus trotz der Erinnerung an den Tod nichts aus. Magdalena gibt nur noch unbekümmerter ihrer Freude Ausdruck. Diese Mahnung an den Tod fand sich allerdings auch in den deutschen Spielen der Frkf. Gruppe, aber an eine gegenseitige Beeinflussung kann bei einem so naheliegenden Motiv kaum gedacht werden, da die übrige Anlage der Scene von Auvergne ganz einzig dasteht. Martha äußert keine Warnung mehr, sondern fordert nur den Bruder auf, mit ihr zu Jesus zu gehen. Magdalena ist aus Neugier bereit, sie zu begleiten (S. 370 a. a. O.). Charakteristisch französisch ist es wieder, daß nur die Rücksicht auf die Leute sie zurückhält:

„Et se j'y vaiz que dire l'on?
Les gens se trufferont de moy."

Auf das Zureden der Schwester hin überwindet sie diese Bedenken. Durch die Predigt des Herrn wird sie wie in der Frankfurter Gruppe und bei Jean Michel auch hier bekehrt. Aber auch für diese Stelle möchte ich eine gegenseitige Beeinflussung verneinen, denn ganz selbständig, nur von seiner biblischen Vorlage abhängig fügt der Verfasser des Auvergner Spiels eine Predigt über das Gleichnis vom Säemann ein, während es sich in der Frankfurter Gruppe um die Bergpredigt und bei Jean Michel ganz allgemein um eine Bußpredigt handelt. Das Motiv der Predigt an sich könnte aus den älteren Frkf. Spielen in die französischen übernommen sein, mit ebenso großer Wahrscheinlichkeit aber auch aus der Bibel entlehnt sein.

Die in Auvergne folgende Sündenklage Maria Magdalenas und der Dialog zwischen den beiden Schwestern erinnern freilich in der Anlage etwas an die Frkf. Gruppe, so daß, da sich in den übrigen französischen Spielen nichts Analoges findet, man hier vielleicht einen Einfluß der deutschen Spiele auf die französischen annehmen könnte. Andrerseits war aber dieser Dialog durch die Situation und besonders durch die Einleitung der Scene nahegelegt. Bezeichnend ist, daß hier Martha der Schwester den Rat gibt, die weltlichen Gewänder abzulegen (S. 371). Mit der Spielanweisung: „Mutet Magdalena habitum iocunditatis in habitu fletus" schließt die Scene von der Bekehrung der Sünderin und lenkt zu Simons Gastmahl hinüber. Nach der Einladung des Simon und dem Beginn des Gastmahls, auf das ich später zurückkomme, führt uns der Verfasser noch einmal in das Haus der Geschwister von Bethanien, wo uns eine ganz merkwürdige Weiterbildung der mutatio habituum überrascht. Magdalena geht in der Verfluchung all ihres weltlichen Putzes, die übrigens in ihrer Anlage stark an Alsf. erinnert und m. E. auf die lateinische Vorlage: „Hinc ornatus saeculi" zurückgeht, so weit, daß sie sich ganz unbekleidet zu Jesus begeben will; wir müssen hier ein sehr lebhaftes Spiel voraussetzen. Martha hält sie davon zurück (S. 372:)

„Ma soeur, vous n'estes pas honneste
pour aler ainsi toute nue.
Magdaleine: J'ay trop esté vestue
jusques cy, la pouvre dolente."

Mit großem Interesse wird die Kleiderfrage dann noch weiter behandelt, bis man sich auf ein braunes Büßergewand einigt. Erst jetzt erfährt Lazarus von der Sinnesänderung der Schwester und teilt ihr mit, daß Jesus bei Simon zu finden sei. Eine weitere Klage über ihre Schlechtigkeit und ein nochmaliges Bekenntnis ihrer Sünden äußert Maria Magdalena auf dem Weg zu Christus, denn ihre Bitte um Vergebung richtet sich schon an Jesus selbst (S. 373).

Charakteristisch für dieses Spiel ist folglich die Erweiterung der Scene zwischen den drei bethanischen Geschwistern, die Einleitung, die Ausgestaltung der Rolle des Lazarus, der Ausbau der Kleiderwechselscene und der Inhalt der Predigt. Von einem Einfluß auf die deutschen Spiele kann nicht die Rede sein.

Hiermit kann ich die Betrachtung über die Scene der Maria Magdalena in gaudio und ihrer Bekehrung abschließen. Die lateinische Vorlage, die Ben. und W. zugrunde liegt, kommt auch für Arras in Betracht, wie aus der Benutzung des Salbenkaufmotivs und der Einschaltung der Liebeslieder hervorgeht. Daß auch Semur sie gekannt haben wird, dürfen wir aus der Verbindung der Krämerscene mit dem Gastmahl bei Simon schließen. Jean Michel entlehnt ihr außer den improvisierten Liedern, deren Vorhandensein sich auch aus der Benutzung von Arras erklären könnte, die Begleitung der Maria Magdalena, den Liebhaber und die Warnung der Schwester. Freilich hat die Ausführung dieser Motive bei ihm einen solchen Umfang und im Vergleich zu der schlichten Vorlage so komplizierte Formen angenommen, daß man den alten Grundstock kaum noch durchschimmern sieht. Andrerseits ergibt sich, daß mit Ausnahme einiger ganz weniger oben hervorgehobener Züge und Motive kein Einfluß des französischen Dramas auf das deutsche in dieser Scene festzustellen ist; ein unmittelbarer überhaupt nicht, da es ganz an wörtlichen Uebereinstimmungen fehlt. Die Anklänge in Erl IV und Do. ergaben sich, wie ich zu zeigen versucht habe, aus gedächtnismäßiger Uebertragung. Dazu kommt ein formales Kriterium: der in Frankreich erwachsene und in der lyrischen und dramatischen Poesie oft angewandte Zehnsilbler war ein den Deutschen ungewohntes Versmaß und ist deshalb in keines der deutschen Dramen übernommen. In den formenreichen Dramen finden sich wohl Sieben- und Achtsilbler, auch Vagantenverse, aber nie der Zehnsilbler.

Die Ausgestaltung, die die Scene bei Jean Michel erfahren hat, geht weit über den Rahmen des in einem Passionsspiel Erlaubten hinaus, und man kann es verstehen, daß gerade durch diese Scene, die unter dem Vorwand eingefügt wurde, uns das hassenswert erscheinen zu lassen, was die Verfasser „la mondanité de la Magdeleine" nennen, ernsthaft empfindende Leute abgehalten wurden, die Passionsaufführungen zu besuchen. Wegen der Ausgestaltung dieser Scene erklärt Henri Estienne in seiner Verteidigung des Herodot im Jahre 1566 sowohl den Predigern als auch den Dramatikern den Krieg (cf. Petit de Julleville Bd. I. S. 223): „Les prédicateurs usaient une sorte de paraphrase par lequel ils foisoient le même que les farceurs, ou plus tôt convertissoient en vrayes farces les sacrées paroles de la Bible." Es folgt dann die

Geschichte der Maria Magdalena, die von dem Prediger Menot zu einem wahren Roman ausgestaltet ist. „Voilà comment ce gentil prescheur deschiffre cette histoire, s'accordant si bien avec les joueurs de passions, qu'il n'est aisé à deviner s'il a emprunté d'eux ou s'ils ont emprunté de lui. Quand je parle de joueurs de passions, j'entends ceux qui mettoient l'histoire de la passion en ryme pour être jouée au lieu de quelque autre moralité ou farce, ou plus tôt de toutes les deux."

Es ist für diese Scene als Ganzes mit Zimmermann (a. a. O. S. 52) mitteldeutscher Ursprung anzusetzen, wobei der Einfluß, den das mittelrheinische Drama sowohl auf die deutschen als auch auf die französischen Spiele gehabt hat, nicht außer acht zu lassen ist. Ich habe versucht, diesen bei der Behandlung der einzelnen Spiele näher zu beleuchten.

II. Das Gastmahl des Simon.

In engstem Zusammenhang mit der Maria-Magdalenenscene steht das Gastmahl im Hause Simons, an dem Jesus teilnimmt, und bei dem Maria Magdalena nach ihrer Salbung des Herrn von ihm Vergebung für ihre Sünden erhält. Hier liegt eigentlich erst der Abschluß der Maria-Magdalenenscene. Dieses Gastmahl fehlt in Erl. IV, weil es dem Verfasser dort nur auf die Darstellung der Maria Magdalena in gaudio ankam. Dort folgt die Sündenvergebung durch die Dominica Persona unmittelbar auf den Reuemonolog nach dem weltlichen Treiben. Auch der Verfasser von Kü. verzichtet auf die Darstellung des Gastmahls. Die Maria Magdalenenscenen sind hier in die Versuchung eingeschaltet, finden also in der Wüste statt. Nach der Einleitungsrede des „rector" tritt Maria Magdalena reuevoll „cum pixide" auf, fällt dem Herrn zu Füßen und empfängt Vergebung ihrer Sünden. Die ermahnende Rede, die Maria Magdalena im Anschluß daran an die Zuhörer richtet, wird mich bei der Betrachtung des Alsf. Spiels noch einmal beschäftigen; sie selbst als Beispiel der Bekehrung möchte die andern Sünder zu demselben Schritt veranlassen (cf. Werner a. a. O. S. 352).

In den übrigen deutschen und in allen französischen Dramen findet sich die Darstellung des Gastmahls bei Simon, und zwar teils getrennt (Frkf. R., Frkf. Sp., Friedb.-Alsf., H. Eg. und Jean Michel und Auvergne), teils unmittelbar folgend

auf das Weltleben und die Bekehrung der Maria Magdalena (Ben., W., St. G., Maestr., Do. und Arras), teils allein ohne die Scene vom Weltleben, aber trotzdem Maria Magdalena in den Mittelpunkt stellend mit der Salbung des Herrn und ihrem Sündenbekenntnis, das freilich in diesen Spielen etwas unmotiviert anmutet (die Tiroler Gruppe, Ste. Gen., Semur, Greban, das Fragment von Amboise, Autun und die provenzalischen Mysterien).

Bevor ich zu der eigentlichen Gastmahlscene übergehe, sei ein Wort über die Scenenfolge gesagt. Ben., das die Einladung des Simon unmittelbar auf den Einzug in Jerusalem folgen läßt, stellt das weltliche Treiben der Sünderin und ihre Bekehrung zwischen sie und das Gastmahl. In W. folgt die Einladung auf die Scene vom weltlichen Treiben, zwischen ihr und dem eigentlichen Gastmahl liegt dessen Wiederholung (cf. Spielanweisung vor V. 391) und die Bekehrung. In der Frkf. R. ist die Bekehrung von der Einladung mit unmittelbar anschließendem Gastmahl durch die Scenen vom Regulus, der Auferweckung des Lazarus, dem Rat der Juden und dem Einzug in Jerusalem getrennt. Im Frkf. Spiel., wo Maria Magdalena zweimal in sündiger Lust triumphiert, folgt auf ihre Bekehrung die Heilung des Aussätzigen und die Bitte der Juden beim Kaiser um Pilatus als Landpfleger, dann erst das Gastmahl. Die obenerwähnten Zwischenscenen der Frkf. R. schließen sich erst dem Gastmahl an. Friedb.-Alsf. folgen in der Hauptsache der Ordnung der Frkf. R. Nach der Bekehrung

1. Heilung des Filius Reguli = Frkf. R.
2. Auferweckung des Lazarus = Frkf. R.
3. Beratung der Juden im Hinblick auf die Wunder (nicht in der Frkf. R.)
4. Jesus verkündet den Jüngern seine Fahrt nach Jerusalem = Frkf. R.
5. Beratung der Juden = Frkf. R.
6. Einzug in Jerusalem = Frkf. R.

Selbständig über die Frkf. R. und Friedb. hinausgehend fügt Alsf.

7. die Austreibung der Kaufleute aus dem Tempel und
8. die Ehebrecherin vor Jesus und den Juden

hinzu, bevor das Gastmahl des Simon die Scenenfolge des

ersten Spieltages abschließt. — St. G. schiebt zwischen dem ersten und zweiten Auftreten der Maria Magdalena in gaudio die Berufung der Apostel ein, zwischen dem zweiten und dritten die Scene zwischen Jesus und der Ehebrecherin und läßt das Gastmahl unmittelbar auf die Bekehrung folgen. Am meisten auseinandergerissen werden die beiden Auftritte in H., wo die Bekehrung als eine in sich vollkommen abgeschlossene Scene dargestellt wird. Es folgen dann ungefähr alle Scenen aus dem Leben Jesu, vermehrt um die H. eigentümlichen Präfigurationen aus dem alten Testament. Von Interesse für uns ist, daß das Gastmahl des Simon auch hier wie in der Frkf. R. und Friedb.-Alsf. mit dem Einzug in Jerusalem in Verbindung gebracht wird. In Eg. steht die Bekehrung am Anfang des zweiten Spieltages, und Bekehrung und Gastmahl sind nur durch die Scene von der Austreibung der Händler aus dem Tempel getrennt. In Maestr. schließt sich das Gastmahl sofort an die Bekehrung an. Besondere Beachtung verdient die Stellung der Maria-Magdalenenscene in Do., wo sie das Spiel eröffnet. Das ist nach Dinges (a. a. O. S. 54) begründet durch die liturgischen Passionsperikopen. Diese beginnen mit Matth. 26, 2 am Palmsonntag, mit Marc. 14, 1 am Dienstag der Charwoche. In beiden Evangelien folgt auf den Rat der Juden das Gastmahl des Simon. In Do. ist wie in W. das Weltleben aufs engste mit dem Gastmahl parallelisiert und ineinandergearbeitet.

Die Tiroler Gruppe und ein großer Teil der französischen Spiele verzichten auf die Scene der Maria Magdalena in gaudio. In der eigentlichen Tiroler Gruppe fehlt auch die Salbung des Herrn durch die Sünderin. Das Tir. Vorsp., das zuerst 1511 in Hall aufgeführt wurde, fügte vorn an die eigentliche Passion eine Vorgeschichte des Leidens Christi an und nahm darin auch die Salbung auf. Von dieser Verlängerung erfahren wir aus dem Bericht des Haller Stadtchronisten Franz Schweyger (cf. Wackernell: Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol S. CCXXXII): „Man hat am palmtag gehalten die evangelien, so den maistn tail in der vastn gepredigt seiend worden". Dies Vorspiel wurde dann auch bei der Prachtaufführung in Bozen 1514 mit dargestellt. Die Salbungsscene ging dann in die Brixener Fassung über: sie ist im Tir. Vorsp. innerhalb der Wunder eingeordnet, in Brixen steht sie am Anfang des ganzen Spiels.

Auch in Ste. Gen. steht das Gastmahl des Simon am Anfang des Spiels gleich hinter der Einleitung. Die Anordnung in Arras erinnert an die Frkf. Gruppe: voran gehen außer einer Reihe von Krankenheilungen die Scene, wo die Juden Jesus steinigen wollen, die Geschichte Johannes des Täufers, die Predigt Jesu und die Berufung der Apostel, die Transfiguration, die Auferweckung des Lazarus, die Vertreibung der Händler aus dem Tempel und die Scene von der Ehebrecherin, dann folgt das Gastmahl des Simon, mit dem, wie oben ausgeführt, in monologischer Form das Weltleben der Maria Magdalena verflochten ist. Der Einzug in Jerusalem ist erst einer späteren Scene vorbehalten. Bei Greban geht das Gastmahl der Auferweckung des Lazarus voran. Ueber die etwas verworrene Anordnung des Jean Michel habe ich schon früher gehandelt. Hinzugefügt sei hier nur, daß dem Gastmahl unmittelbar die Scene zwischen Jesus und der Ehebrecherin vorausgeht und daß die von der Auferstehung des Lazarus ihr folgt. In dem Spiel von Auvergne schließt sich die Magdalenenscene mit dem Gastmahl des Simon als ein in sich geschlossenes Ganzes an eine Reihe von Wundern an. In den rouergaten Texten wird uns ein in sich abgeschlossenes Spiel „Le Repas chez Simon“ überliefert, so daß also hierfür die Scenenfolge nicht in Betracht kommt.

Der Gastgeber ist in allen Spielen Simon, der Pharisäer, der in den meisten mit dem vom Aussatz Geheilten identifiziert wird. Ben. kennt als Gastgeber in der Spielanweisung nur „phariseus“, der aber anläßlich des Gleichnisses von Jesus als Symon angeredet wird, denn in der Spielanweisung, die die Worte „Magister dic“ (V. 107) dem Symon Petrus in den Mund legt, muß m. E. eine Verschreibung vorliegen, da es der Pharisäer ist, der V. 108 den Einwand macht, und an den sich auch die Worte Christi V. 106 richten. In W., der Frkf. R. und dem Frkf. Sp. wird der Gastgeber als „Symon Phariseus“, in Do. als „Simon pharises“, in Maestr. und H. nur als „Simon“ bezeichnet. In der Frkf.. R., im Frkf. Sp. und in H. wird freilich ein Aussätziger geheilt, aber dieser wird nicht mit dem Gastgeber identifiziert. St. G., Friedb.-Alsf., Eg., Tir. Vorsp. und Brixen kennen keine Aussatzheilung, nennen aber trotzdem den Gastgeber „Simon leprosus“ in Anlehnung an die biblische Tradition (Matth. 26, 6). Aehnlich verhalten sich auch die französischen Spiele. Ste. Gen. berichtet von keiner Heilung und nennt

den Gastgeber Symon. Freilich handelt es sich auch hier um Simon den Aussätzigen, wie aus den Worten des Wirts zur Begründung seiner Einladung hervorgeht:

„Mesiau ay esté, se savez;
vostre mercy guéry m'avez"

(mesiau < misellum = unglücklich, elend; altfranzösische und provenzalische Sonderbedeutung: aussätzig. (cf. Meyer-Lübke: Romanisches etymologisches Wörterbuch Nr. 5607). Das Spiel von Semur nennt als Gastgeber Symon Phariseus und nimmt auf keine Aussatzheilung Bezug. In Arras geht der Einladung des Simon le lepreux unmittelbar die Heilung der zehn Aussätzigen voran. Greban verzichtet auf die Darstellung der Heilung und benennt den Gastgeber Simon pharisien. Ein zweites Gastmahl, von dem an späterer Stelle gehandelt werden wird, findet bei Simon lépreux, statt. Jean Michel verflicht in die Magdalenenscenen die Heilung Simons des Aussätzigen, konsequent schließt sich daran als Dank seine Einladung. Auch in dem provenzalischen Mysterium findet das Mahl bei Simon Lebros statt. Das Spiel von Autun läßt die Salbung der reumütigen Maria Magdalena bei dem Abendmahl geschehen im Hause des „oste", der nicht mit Namen genannt wird, aber ganz offenbar Simon von Bethanien ist. (cf. E. Roy a. a. O. S. 40—55).

Als Hauptquelle liegt dem Gastmahl Luc. 7, 37—50 zugrunde; damit verarbeitet wird Matth. 26, 6—13, Marc. 14, 3—9 und Joh. 12, 1—8. Wie das im besonderen geschieht, wird die fernere Untersuchung zeigen. Eingeleitet wird das Gastmahl durch die Einladung des Simon. Sie geht zurück auf Luc. 7, 36, wo die Erzählung des Evangelisten teils in die Spielanweisung aufgenommen, teils auf sehr leicht sich ergebende Weise in den Dialog umgewandelt werden konnte. „Rogabat autem illum quidam de Phariseis ut manducaret cum illo; et ingressus domum Pharisei discubuit" wird ausgestaltet zu Ben. 15—18 mit den dazugehörigen Spielanweisungen. In W. umfassen die Verse 349—73 die Einladung des Simon, die in ihrer Ausführung schon über den Rahmen von Ben. hinausgeht, (besonders hübsch ist der neu eingeführte Gedanke: mache mein Haus glücklich durch deine Anwesenheit!), Jesu Antwort und die Ermahnung an die Diener zur Vorbereitung des

Festes. Dies letzte Motiv ist aus Ben. übernommen, seine Ausgestaltung aber freier; hier geht W. auch in den lateinischen Versen über seine lateinische Vorlage hinaus. Ben. hat an dieser Stelle nur lateinische Prosa, W. lateinische Verse, denen stets eine deutsche Uebersetzung folgt, und erst in der Frkf. R. dringen lediglich die deutschen Verse (162—163) durch. Hier enthält nur die Spielanweisung die Vorbereitung für den Empfang der Gäste. Die Verse der Frkf. R. sind übernommen in das Frkf. Sp., wo ihnen eine Ankündigung der Scene durch Augustin vorausgeschickt ist, in Friedb.-Alsf., H. und mit kleinen Abweichungen auch in St. G., das genau dieselben Reime aufweist:

Frkf. R.	Frkf. Sp.	Friedb.	Alsf.	Heid.	St. G.
162	1276	76	2724	2725	262
163	1282		2729	2731	266

Wegen dieser Uebereinstimmung ist es möglich, den von dem Alsf. Schreiber vergessenen Vers „die junger nimme auch mit dir“ aus dem Frkf. Sp. V. 1279 zu ergänzen, da sonst Alsf. V. 2726 ohne Reimvers bleibt. Eg. 2964—76 und Maestr. 456—61 kennen auch die kurze Wechselrede zwischen Simon und Jesus, ohne wörtliche Anklänge an die Frkf. Gruppe aufzuweisen. Ueber die Einladung in Do. und die damit verbundene Ausgestaltung der Dienerrolle cf. oben S. 118.

In Alsf. folgt V. 2735—42 eine Begrüßung der Gäste durch Simon, die sich weder in einem der Frkf. Spiele noch in Friedb. findet. Diese in der Form ungeschickten Verse sind wohl vom Alsf. Schreiber selbständig eingefügt. Sie spiegeln den höfischen Ton und das höfische Benehmen wieder wie die Begrüßung zwischen Maria Magdalena und dem miles Herodis und sein Abschied von ihr (Alsf. V. 1810 ff. und 1846 ff.). Vielleicht hat hier unbewußt die Erinnerung an eine französische Aufführung nachgewirkt. Dasselbe Motiv findet sich, allerdings in anderer Ausführung in Eg. 2989 ff. In Do. entspricht dem die zweite Aufforderung des Simon an den Herrn (V. 169 ff.); die gebratenen Fische als ein Bestandteil des Mahles begegnen uns in Do. V. 141 und Eg. V. 2992.

Im Tir. Vorsp., in Brixen und Augsburg fehlt die offizielle Einladung. Im Tir. Vorsp. begibt sich Jesus mit Sarech, Joseph, Nicodemus, Garnabas, die eben seine Jünger geworden sind, und Lazarus, der in der Begrüßung V. 996 besonders genannt wird, zu Simon. Dieser bedauert bei ihrem Empfang

lebhaft, daß er nicht vorher von ihrem Kommen unterrichtet gewesen sei, denn dann hätte er sich besser auf ihren Besuch vorbereiten können. Es wird aber keine Einladung vorausgesetzt. Bemerkenswert ist, daß Lazarus hier bei dem Gastmahl zugegen ist, wenn er auch am Dialog nicht teilnimmt. Brixen repräsentiert den letzten Ausläufer der Tiroler Spielgruppe nach einer Entwicklung von anderthalb Jahrhunderten. Alte Textpartien wechseln mit ganz jungen, und der jüngste Ueberarbeiter übernahm aus dem Tir. Vorsp. die Scene von der Salbung und verknüpfte sie mit Christi Abschied von den Seinen. Nur der Hinweis auf Lazarus (V. 996) ist gestrichen; ferner ist eine Rede der Magdalena (V. 83 ff.), die ihre Handlungen begleitet, wörtlich entlehnt aus der Debs-Passion. Geleitet von kompositionellen Absichten wählt der Ueberarbeiter aus dem Vorspiel gerade diesen Scenenteil aus, weil in der alten Passion V. 480 ff. und V. 2275 f. auf diesen Vorgang im Hause des Simon angespielt wurde. Auch hier fordert die Spielanweisung, daß Jesus sich mit seinen Jüngern in das Haus Simons begebe; Vers 61—68 erfolgt darauf eine ganz konventionelle Begrüßung der Gäste durch den Hausherrn, der das Plastische des Tir. Vorspiels vollkommen fehlt. Beachtenswert ist, daß hier wegen der Verknüpfung mit dem Abschied Jesu von den Seinen die Mutter des Herrn an dem Gastmahl teilnimmt. Auch in der ältesten Gestalt des Oberammergauer Spiels, Augsburg V. 69—74, begrüßt Simon Jesus und dessen Jünger in seinem Haus ohne vorherige Einladung; der Willkommensgruß gilt als Einladung zugleich.

Wie steht es hier mit den französischen Spielen? Das Fragment von Amboise setzt mitten im Gastmahl bei der Sündenvergebung ein. In Ste. Gen. begibt sich Jesus mit Johannes, Jacobus und Judas nach Bethanien, Simon heißt den Herrn willkommen und lädt ihn zum Ausruhen in sein Haus. Darin liegt eine Verquickung der Synoptiker mit Johannes, wo das Gastmahl in Bethanien, allerdings im Hause des Lazarus stattfindet. In einfacher Wechselrede bringt auch Semur (V. 4770—77) die Einladung und den Dank des Herrn. In Arras bringt Simon seine Einladung an, als er Jesus mit seinen Jüngern auf dem Wege nach Bethanien vorbeigehen sieht. In einem Monolog faßt er den Entschluß, Jesus und seinen Freund Lazarus sowie dessen Schwester Martha zu Tisch zu laden. Ein Monolog Simons vor der eigentlichen Einladung findet sich auch bei Greban; aber dort folgt die

Einladung unmittelbar darauf, während in Arras unsere Aufmerksamkeit jetzt zunächst auf das weltliche Treiben der Maria Magdalena gelenkt wird. In Arras wird Simon nur von dem Wunsche geleitet, Jesus bei sich zu sehen. Bei Greban wird dieser Wunsch in ihm rege, weil er von den Wundern gehört hat; bei Jean Michel und in Ste. Gen. ist Dankbarkeit sein leitendes Motiv. In den deutschen und provenzalischen Spielen fehlt die Angabe eines Grundes. — In Arras haben wir statt der deutschen einfachen eine doppelte Wechselrede (V. 10003—18), die noch erweitert wird durch die Hinzuziehung des Lazarus und der Martha. Ausgeführt wird dies letzte Motiv V. 10069—78, wo Simon seine Einladung bei den Geschwistern vorbringt, weil sie Freunde Jesu sind; Martha soll beim Mahle helfen, ihn zu bedienen. Beide folgen freudig. Auch bei Jean Michel werden die Geschwister zu dem Gastmahl hinzugezogen. Dasselbe Motiv findet sich auch in den rouergaten Texten. Das Spiel zeigt einen doppelten Anfang. Auf den dazwischen liegenden drei Blättern steht ein Personenverzeichnis und eine gekürzte Fassung der Résurrection de Lazare, auf die sich noch die Worte: „Aras s'en ane lo Lazer" beziehen. In dem ersten Anfang lädt Simon Christus und seine Jünger ein, in dem zweiten findet sich der Zusatz: „Die beiden Schwestern gehen zu der Mutter Gottes", darauf folgt die Einladung Simons, Jesu Zusage und sein Gruß beim Eintritt in das Haus seines Wirtes. Auch dieser Zusatz von den beiden Schwestern ist m. E. auf die dazwischenstehende Auferweckungsscene zurückzuführen, denn durch die weitere Ausführung der Gastmahlsscene findet er keine Erläuterung. Bedeutsam ist, daß auch hier in dem provenzalischen Spiel Lazarus und Martha bei dem Gastmahl zugegen sind (cf. Spielanweisung vor V. 2455) und Simon bei der Bewirtung helfen, also offenbar in derselben Funktion wie in Arras. Da nun nach den Untersuchungen von Stengel (a. a. O. S. 210 Anm. und S. 217 ff.) ein enges Verhältnis zwischen Arras und der provenzalischen Version besteht, so müssen wir daraus schließen, daß schon im 14. Jahrhundert ausgedehnte französische Spiele vorhanden gewesen sind, die dies provenzalische Spiel beeinflußt haben, denn auch jene catalanische Passion ist nach Stengels Ansicht nur die Ueberarbeitung einer älteren nordfranzösischen und kein Originalwerk; freilich handelt es sich dabei mehr um die Einwirkung des nordfranzösischen Kunststils überhaupt als gerade um die

Uebertragung nordfranzösischer Texte ins Provenzalische (cf. Creizenach a. a. O. I. Bd.[2] S. 361 Anm.). Also wird auch das Motiv der Heranziehung von Lazarus und Martha zu dem Gastmahl französischen Ursprungs sein. Eine solche französische Fassung war vielleicht dem Verfasser des Tir. Vorspiels, der sein Spiel erst Anfang des 16. Jahrhunderts zusammenstellte, bekannt und veranlaßte ihn, etwas ungeschickt den Lazarus in sein Spiel als Gast einzuführen. Daß er es mit Bewußtsein tat, geht aus der besonderen Begrüßuug hervor, die ihm V. 996 zuteil wird. Möglich wäre, daß eine französische oder provenzalische Fassung auf dem Wege über Italien dem Verfasser bekannt geworden ist. Sicheres ist darüber bis jetzt nicht nachgewiesen. Daß die französischen Spiele in Italien bekannt waren, daß Italiener an Aufführungen in den französisch-italienischen Grenzstädten teilnahmen, und daß die Passion von Revello aus dem Jahre 1490 durch die Mysterien von Greban und Jean Michel beeinflußt war, zeigt d'Ancona a. a. O. I. Bd. S. 307—08, nicht aber, daß von hier aus eine Einwirkung nach Tirol stattgefunden hätte. Nahegelegt war ja die Einführung allerdings durch das Verhältnis, in dem Jesus zu Lazarus steht, und durch Joh. 12. Magdalena will der Verfasser des provenzalischen Spiels noch fern von dem Gastmahl wissen, wie aus der Randbemerkung hervorgeht (Anm. zur Spielanweisung vor V. 2455): Madalena deu estre en autre part.

Auch ein anderes Motiv der Tiroler Gruppe, das Brixen eigentümlich ist, findet sich im Text von Rouergue: die Anwesenheit der Maria. Während sie dort nur in den Spielanweisungen erwähnt wird (vor V. 63: „Maria empfacht Jesum auf dem weg vor Simonis haus“ und vor V. 83: „Salvator mit Maria und den jungern siczen zu tisch“) nimmt der Verfasser hier Gelegenheit, das Einladungsmotiv zu doppeln. Als Jesus bei Tisch sitzt, holt Simon Maria und ihre ganze Umgebung; diese folgt der Einladung erst, als sie erfährt, daß Jesus dort anwesend ist. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die verhältnismäßig sehr junge Brixener Bearbeitung es von hier aus entlehnt und daran die Abschiedsscene Jesu angegliedert hat.

Noch eine andere merkwürdige Doppelung eines Motivs zeigen die rouergaten Texte: bei der Begrüßung bittet Simon den Herrn feierlich um die Vergebung seiner Sünden. Unmittelbar aber nach deren Vortrag verfällt er in eine noch-

malige Begrüßung seiner Gäste, indem er versichert, daß Jesus und seinen Jüngern sein Haus stets zur Verfügung stände. Jesus dankt ihm und erfüllt seine Bitte. Es ist dies eine Erweiterung, die künstlerisch ohne jeden Wert und psychologisch ohne jede Begründung dasteht; es ist einfach das Magdalenenmotiv sehr ungeschickt vorausgenommen. .

Die Einladung Simons und die Antwort Jesu wird bei Greban über fast dreißig Verse ausgedehnt (V. 13756—86), während es sich in den meisten der deutschen Spiele nur um eine kurze Rede und Gegenrede handelt. Simon begründet seine Einladung mit dem Vorhandensein von Vorräten und der Bereitschaft seines Hauses. Daß die Zusage Jesu inhaltlich an die deutschen Spiele erinnert, liegt in der Situation begründet. Ganz selbständige Erweiterungen Grebans sind die Weitergabe der Einladung an die Jünger und die darauf erfolgende Antwort des Matthäus. — Dieser Teil der Scene hat bei Jean Michel keinen selbständigen Wert, er ist fast wörtlich von dem Arzt in Angiers aus seinem großen Vorbild übernommen worden. Auf die Zusätze im weiteren Verlauf der Scene werde ich später zurückkommen. — Auch der Text von Auvergne (E. Roy a. a. O. S. 371) zeigt mehrere Wechselreden zwischen Simon und dem Herrn bei der Einladung. Beachtung verdient hier nur, daß Judas sich in diesen Dialog mischt und seiner Zufriedenheit über die Einladung Ausdruck gibt, ein Zug, der vielleicht durch das Heranziehen des Matthäus bei Greban veranlaßt ist.

Der Begrüßung entsprechend findet sich in einigen der deutschen und französischen Spiele auch ein Abschied der Gäste von ihrem Wirt mit einigen Dankesworten. In ganz modernen höflich-konventionellen Formeln bewegt sich diese Wechselrede schon in St. G.: Simon dankt Jesus für seinen Besuch, Jesus ihm für die Aufnahme. Etwas befremdend ist es nur, daß dieser Dank ausgesprochen wird, bevor Jesus Anstalten macht, sich zu verabschieden. Die Frkf. Gruppe stimmt in der Ausgestaltung dieses Motivs wörtlich überein: Frkf. R. 176, Frkf. Sp. 1369 ff., Friedb. R. 89, Alsf. 2906 ff. und H. 3175—78, nur ist zu bemerken, daß sich in H. dieser Abschied nicht unmittelbar an das Gastmahl anschließt. In der Spielanweisung nach V. 2822 heißt es: Magdalena gett an jre ort. Jhesus bleibtt siczenn mit den jüngherenn. Darauf folgt der Rat der Juden und der Verrat des Judas, dem als Präfiguration die Geschichte von dem Verkauf Josephs durch

seine Brüder vorangeht; erst nach dem Verrat nimmt Jesus Abschied von Simon.

In Frankreich kennen diesen Dank und Abschied Semur, wo auf den Dank des Herrn noch eine höflich ablehnende Antwort des Simon folgt (V. 5042—45), Greban, im Anschluß an ihn Jean Michel und das Spiel von Auvergne (cf. E. Roy a. a. O. S. 363). Greban bringt eine kurze Wechselrede (V. 14039—46), die den Dank Jesu und die Versicherung Simons enthält, daß ihm sein Haus immer zur Verfügung stehe. Er verwendet dasselbe Motiv zum Teil in wörtlicher Wiederholung auch bei dem Gastmahl Marthas (V. 16019—24), wo Jesus sich für die Bewirtung bedankt, Simon aber diesen Dank zurückweist. Jean Michel erweitert diese Scene dahin, daß er die Aufforderung zu baldigem Wiederkommen auch an die Apostel richtet, die mit großem Dank annehmen (cf. Parfait I. Bd. S. 294 f.). Dieses Motiv des Dankes nach dem empfangenen Mahle ergibt sich so zwanglos aus der Situation, daß wir keine Rückschlüsse auf etwaige internationale Entlehnungen daraus ziehen können.

Eine ganz spezifisch französische Erweiterung ist die Ausgestaltung des Gastmahls selbst. Alle deutschen Spiele begnügen sich hier mit einer bloßen Spielanweisung, Ben., W. und Maestr. verzichten sogar darauf; der Text selbst setzt erst wieder ein, wenn Maria Magdalena bei dem Mahl erscheint, getreu der biblischen Tradition. Frkf. R. vor V. 164: et comedant. Post connestionem . . . ., Frkf. Sp. vor V. 1288 = Alsf. vor V. 2743: prandio facto, St. G. vor V. 268: cum sederit ad mensam, H. vor V. 2737: Jhesus unnd die jüngherrnn gennt mitt Symonn unnd essenn; Eg. vor V. 2993 gibt eine etwas nähere Bestimmung: Salvator frangit piscem et commedit; Do. vor V. 173 berichtet, daß die Pharisäer mit Platz nehmen; ebenso die Tiroler Gruppe: Tir. Vorsp. vor V. 1000: tunc Jhesus et Lazarus ad cenam sedent cum Simone und Brixen vor V. 83: Salvator mit Maria und den Jungern siczen zu tisch. Anders nun in den wichtigsten Spielen unserer westlichen Nachbarn. Schon der Vorbereitung des Mahles, die in den deutschen Spielen nur in der Spielanweisung oder in einem kurzen Befehl an die Diener enthalten ist, widmet Semur einen ganzen Teil seiner Scene. Hier war die Gelegenheit gegeben, eine Dienerrolle auszugestalten, die sich der Franzose nicht entgehen ließ. Doucet muß auf den Befehl seines Herrn zunächst Wasser schöpfen;

schnell eilt er hin, und gleich kehrt er geschäftig wieder zurück. Dann werden die Tücher über den Tisch gebreitet, Wein und Fleisch herbeigeschafft. Dieser Besorgungsgang erinnert allerdings an Do., ohne daß m. E. eine direkte Beeinflussung anzunehmen ist, da dem Do. Matusalem eine für die innere Entwicklung bedeutend wichtigere Rolle zufällt. Nach der Ankunft der Gäste, Jesu Segenswunsch und Simons Willkommensgruß weist der energische Petrus auf Geheiß des Hausherrn den Jüngern ihre Plätze an. Judas erhält vorbedeutend einen Platz unten am Tisch und zeigt sich damit höchst unzufrieden; sein Benehmen überhaupt und seine wenig würdige Art zu sprechen fällt ganz aus dem Rahmen (V. 4809—11):

„Laissez moy manger et bien vivre;
jusques je sois saoul et yvre,
de cy mes ne me lieuveray."

Auch das Spiel von Auvergne schenkt der Ausgestaltung des Gastmahls und den Vorbereitungen dazu besondere Beachtung. Hier sind zwei Dienerrollen vor allem entwickelt: Maulbec und Malegorge, beide mit redenden Namen. Mit den Vorbereitungen betraut, kommen sie dem Befehl nach, nicht ohne sich selbst dabei zu stärken. Sie gehen auf die Jagd und fangen in ihren Netzen ein seltsames Tier, Malegeype, das dem Verfasser dieses späteren Zusatzes Gelegenheit gibt zu einer Satire auf seine Landsleute (cf. E. Roy a. a. O. S. 363 und Henry Doniol a. a. O. S. 73—80). Auch in Auvergne erleben wir den Empfang der Gäste mit, dreimal werden sie zum Platznehmen aufgefordert, und die beiden Diener werden ordentlich in Bewegung gesetzt: sie müssen Wasser heranholen zum Waschen, das Brot und die Gerichte herbeitragen und den Wein einschenken. Ganz modern mutet uns die Frage des Gastgebers an: „Quel vin boit-on?" (E. Roy a. a. O. S. 372) und das mitleidige Bedauern, das der Wirt mit seinen Gästen empfindet:

„Je croy que vous estes bien vains
de tant juner, mes bons amis."

Wie plastisch ist auch das Gastmahl in Arras dargestellt! Man erwartet die Gäste, Lazarus sieht sie kommen, man begrüßt sich, Symon nennt alle mit Namen und fordert sie zum Niedersitzen auf, er hat sogar eine Tischordnung gemacht (cf. Semur, wo Petrus diese Aufgabe zufällt): Lazarus soll

neben Jesus Platz nehmen. Martha bekommt den Auftrag zum Anrichten. Fast modern mutet uns diese gesellschaftliche Scene an. Man merkt ordentlich die Unruhe und das Durcheinander, das durch die Ankunft der Gäste entsteht und durch die ordnende Hand des Wirtes geschlichtet wird.

Viel weiter ausgesponnen ist die Scene bei Greban, der während ihres ganzen Verlaufs immer wieder auf dies rein Aeußerliche zurückkommt. Sehr charakteristisch ist hier das Benehmen der Juden bei dem Empfang; sie drängen sich alle an den Tisch, keiner will zurückstehen, jeder will etwas zu sehen bekommen. Als ein Motto klingen immer wieder die Worte Rubens durch (V. 13791 f.):

„Icy ne gaignons riens a voir
chacun prengne place a la table."

Beachtenswert ist auch die Rolle, die der Diener Saffret hier spielt, der die Gäste im Auftrag seines Herrn, zuweilen allerdings auch recht selbständig, wiederholt zum Essen und Trinken animiert: V. 13795 — 98, 13803 — 06, 13862 — 65, wo er die Mäßigkeit der Gäste seines Herrn tadelnd hervorhebt:

„Qu'est cecy? Vous ne buvez point;
ils sont simples comme pucelles."

Auch Simon selbst nötigt seine Gäste häufig: V. 13866—69, worauf sogar Jesus ein höfliches Lob des reichlichen Mahles und des schönen Festes in den Mund gelegt wird (13870 f.) und V. 13932—33, wo er den Saffret zu reichlichem Schenken des Weines auffordert und Saffret die humoristische Bemerkung macht (V. 13934—35):

„Il ne fault que lever le doit,
je suis prest comme un chandelier."

Aus beiden Spielen hat Jean Michel seine Scene zusammengeschrieben. Das Motiv der Tischordnung (Parfait a. a. O. I. Bd. S. 292) entnimmt er aus Semur-Arras. Auch das Drängen zu den Plätzen beobachten wir unter den Pharisäern und die Bemerkung Parfait I. Bd. S. 292 Anm.: „L'auteur a voulu montrer ici qu'il avait lu l'Évangile où Jésus reproche aux Pharisiens d'affecter les premières places dans les festins" müssen wir auf Greban beziehen, denn aus ihm hat Jean Michel offenbar diese Scene entlehnt; ebenso auch die Gestalt des animierenden Dieners, dem er den Namen Malbrun beilegt, der uns sonst beim Begräbnis des Jünglings von Nain

und später als Gefolgsmann Jesu begegnet (Parfait I. Bd. S. 292).

Jean Michel fügt außerdem selbständig das Tischgebet, das Benedicite, hinzu, ein Motiv, das er auch bei den beiden späteren Gastmahlscenen (L. Paris a. a. O. S. 274: bei dem zweiten Gastmahl bei Simon und S. 312: bei dem Gastmahl bei Martha) verwendet. Der Ausgangspunkt hierzu ist wahrscheinlich das Dankgebet von Semur V. 5025—40. Ein Gebet vor und nach dem Essen kennt auch das provenzalische Spiel sowie die Passion von Auvergne (cf. E. Roy a. a. O. S. 363: dit les grâces), wo das Dankgebet in der Spielanweisung mit der Hochzeit zu Kana in Verbindung gebracht und als daher stammend bezeichnet wird: „sicut dixit in nuptiis Architriclini". Wir können es also für eine ursprünglichere französische Fassung in Anspruch nehmen; den deutschen Spielen ist es fremd. Nahegelegt war es durch das Abendmahl (Luc. 22, 19).

Vor dem Erscheinen der Maria Magdalena bei dem Gastmahl erweitern sowohl deutsche als auch französische Spiele die biblische Tradition um einige Verse. In St. G. (V. 268—75) teilt Martha Maria Magdalena mit, daß Jesus sich in der Stadt befinde und fordert sie auf, zu ihm zu eilen, eine Erweiterung, die m. E. aus der Engelsmahnung Ben. 52 ff. hervorgewachsen ist. Ohne irgend welche vermittelnde Spielanweisung setzt darauf Maria Magdalenas Sündenklage vor Jesus ein. In H. (V. 2737—44) faßt Maria Magdalena nach ihrer Bekehrung den Entschluß, Jesus in Simons Haus zu salben und teilt ihn ihrer Schwester mit. Auch in Maestr. (V. 962—83) tut Maria Magdalena in einem Monolog ihre Absicht kund. Eine sehr beachtenswerte Erweiterung des Textes und des Spielpersonals ist in der Tiroler Gruppe und in einigen der französischen Spiele zu beobachten: die Einführung eines Dieners, der den Eintritt der Maria Magdalena in das Haus des Simon vermittelt. Sie begegnet auf deutschem Sprachgebiet zunächst im Tir. Vorsp. und wörtlich daraus entlehnt in Brixen:

Tir. Vorsp. V. 1000—01 = Brixen V. 69—70: Maria Magdalena bittet Simons Diener um Einlaß.

Tir. Vorsp. V. 1002—07 = Brixen V. 71—76: der Diener bringt ihre Bitte bei Simon vor mit dem Bemerken (V. 1003 f.):

„ich sich Madalena ein pigcksen tragen
(die hat vil guetter salb in ir)"

Tir. Vorsp. V. 1008—11 = Brixen V. 77—80: Simon gewährt ihre Bitte.
Tir. Vorsp. V. 1012—13 = Brixen V. 81—82: der servus teilt es ihr mit.

Dieselbe Dienerrolle begegnet auch in Frankreich, und zwar in dem Text von Ste. Gen., von Semur und von Arras. In Ste. Gen. folgt die Scene auf die erste Sündenklage der Maria Magdalena, anschließend an die Einladung des Simon; in dieser Klage erinnern die Verse (Jubinal a. a. O. S. 143):

„Vilain, bourgois, clerc ou prestre,
las, trop ay esté fole fame
dont j'ay moult enconbrée m'ame"

an die „pfaffen unde laien" der deutschen Spiele. Die Sünderin will Jesus um Vergebung bitten und sein Haupt und seine Füße salben. Sie weiß, daß er mit seinen Jüngern bei Simon weilt und fragt dessen Diener Malquin nach seinem Herrn (Jubinal a. a. O. S. 146). Dieser berichtet dem Pharisäer von der Anwesenheit jener Frau, Simon selbst geht zu ihr hinaus und antwortet auf ihre Frage nach Jesus (Jubinal a. a. O. S. 147):

„Cil que vous véez là séoir,
Dame, c'est cil que demandez."

Er führt sie also selbst in sein Haus, und folgerichtig mußte im weiteren Verlaufe des Spiels seine abfällige Bemerkung über die Anwesenheit der großen Sünderin unterbleiben. — In Semur wird der uns aus der Vorbereitung für das Fest schon bekannte Doucet herangezogen, den Maria Magdalena nach Christus fragt, nachdem sie anschließend an den Salbenkauf die Absicht geäußert hat, Jesu Füße zu salben und Vergebung ihrer Sünden zu erflehen. Tröstend weist Doucet sie in das Haus seines Herrn zu dem Heiland, der alle Sünder in Gnaden aufnimmt. — Der Dialog in Arras (V. 10117—24) wird zwischen Maria Magdalena und einem Diener des Lazarus geführt, den sie nach dem Aufenthalt Jesu fragt. Er berichtet ihr von dessen Anwesenheit bei Simon und wünscht ihr seinen Trost und seine Hilfe. In dieser Ausgestaltung der Dienerrolle steht ja allerdings Arras etwas abseits von Ste. Gen., Semur und den Tiroler Spielen. Zwischen diesen besteht aber ganz offenbar ein Zusammenhang, der m. E. durch den Einfluß der viel älteren französischen Spiele auf die deutschen zu erklären ist. Spielen doch dort die Diener eine hervor-

ragende Rolle, die in der französischen Auffassung begründet liegt, und die bis in die modernen Lustspiele nachwirkt. Ich glaube sicher, daß der Verfasser des Tir. Vorspiels französische Spiele kannte, aus denen er die Dienerrolle entnahm, nicht daß er sie als direkte Quelle benutzt hätte, sondern gedächtnismäßig übertrug er diesen Diener in sein Spiel. Im Herodesspiel ist die Dienerrolle freilich auch in Deutschland schon alt.

Der Selbstanklage der Maria Magdalena zu Füßen Jesu geht in Ben. ein vom Chor gesungenes „accessit ad pedes“ (Luc. 7, 38) voran, das diese Handlung begleitet. Derselbe Lucasvers ist auch in Friedb. (Spielanweisung vor V. 79) und Alsfeld (Spielanweisung vor V. 2761) verwandt, freilich steht er hier erst unmittelbar vor der Salbung. In Eg. (Spielanweisung vor V. 2993) singen es die Apostel nach der lateinischen Antiphone der Maria Magdalena und vor ihrer Bitte um Gnade. Brixen fügt zu der im übrigen aus dem Tir. Vorsp. ins Deutsche übersetzten Spielanweisung vor V. 83 den lateinischen Zusatz: Chorus canit: „Accessit ad pedes“, eine Tatsache, aus der Wackernell (a. a. O. S. 354 Anm. b) schließt, daß diese von späterer Hand nachgetragene Stelle aus einem anderen Spiel abgeschrieben ist.

In fast allen Spielen findet sich die Aeußerung der Reue der Maria Magdalena vor Jesus und daran anschließend ihre Bitte um Gnade und Vergebung ihrer Sünden; Ben. V. 95—102 in ziemlich ungeschickter Ausführung mit einer Art Refrain: „da mich den werlt zuoe hat braht“ (V. 98 und 102), in W. V. 429—40 ist besonders eindringlich ihre flehende Bitte zu Jesu Füßen, Frkf. R. 164, St. G. 276—91, (St. G. 276 = W. 433; St. G. 290 = W. 506; St. G. 284 f. und 290 = Frkf. Sp. 1103), Frkf. Sp. 1288—1305, wo die beiden ersten Verse über Frkf. R. hinausgehen. Dieselbe Erscheinung haben wir in H. und Friedb.-Alsf. Die Sündenklage umfaßt in H. die Verse 2745—60, aber erst H. 2747 = Frkf. R. 164. Alsf. 2747 — 60 = H. 2745 — 60 = Friedb. 78, aber statt H. 2751—54 hat Alsf. nur die beiden Verse 2753—54. Außerdem wird in Alsf. noch ein Reuegesang der Maria Magdalena vorangeschickt V. 2743—46 = Friedb. 77, der eigentlich noch in den Zusammenhang der großen Sündenklage (Alsf. 1994—2035) gehört und ihren Abschluß bildet und offenbar hier, vielleicht nach dem Friedberger Vorbild, an eine verkehrte Stelle geraten ist. Dieselbe Klage findet sich wieder im Wolfen-

bütteler Osterspiel (Schönemann a. a. O. S. 149 ff.): auf dem Gang zum Grabe singen nach dem Bericht von der Auferstehung des Herrn die prima et secunda Maria den Ostergesang „Jesu nostra redemptio“ und die tertia Maria:

„Vil sandes had des meres grund
noch hân ich mêr wen dusend stund
wedder god missedân,
ô wê, dat ik mîn lîf gewann.
Seven duvel hân bevangen my,
ô wê wat schal ik arme wîf,
moste ik vor sîne vote komen,
de my de duvel had benomen.“

In der Klage der Eg. Fassung (V. 2993—3008) finden sich keine Anklänge an die Spiele der Frkf. Gruppe. Maria Magdalena bezieht sich hier auf die unmittelbar vorher von ihr vorgenommene und von einer lateinischen Antiphone begleitete Salbung. Hier bittet sie eigentlich nicht direkt um Gnade, sondern will ganz zerknirscht für ihre Schlechtigkeit büßen; ein verwandter Gedanke begegnet in Do.: Eg. 3000 ff. = Do. 316, wo mit Dinges richtig zu lesen sein wird: „mach mich einē dyner frund“. (Ueber den lateinischen Gesang: „Jesu Christe, auctor vitae“ cf. Daniel a. a. O. I. Bd. S. 245 unter der Ueberschrift: „De sancta Maria“ und S. 313: „Jesu Christe — poenitentiae“ auf die heilige Afra bezogen; die übrigen Strophen „pessime tornatas“ Daniel a. a. O. Bd. IV, S. 187). Die Einschiebung lateinischer Gesänge begegnet sonst noch in Alsf., und zwar findet sich vor der Selbstanklage der Maria Magdalena (Spielanweisung vor V. 2747) ein Vers des Ostergesanges „Jesu nostra redemptio“ und nach ihrer nur in Alsf. überlieferten Bußpredigt an das Publikum das „Regnum mundi“ (Spielanweisung vor V. 2876). Die Einführung dieses „Regnum mundi“ stammt nach Beckers (a. a. O. S. 81) aus dem Zehn-Jungfrauenspiel, wo es beim Eingang nach der Verkündigung durch die prudentes vom ganzen Chor gesungen wird. Auffallend ist, daß es nicht jener Bußpredigt der Maria Magdalena vorangeht; denn sie enthält die Hauptgedanken jener Sequenz und ist offenbar aus ihr hervorgegangen, ein Beweis, daß Alsf. hier einen Einschub hat; denn in Friedb. (V. 87) folgt das „Regnum mundi“ an richtiger Stelle auf die Sündenvergebung. — Auch Do. kennt eine solche Selbstanklage der Maria Magdalena, hat sie aber (V. 309—36) an eine ganz andere Stelle, hinter die Erzählung des Gleichnisses, gebracht, als Jesus ihr eigentlich

schon ihre Sünden vergeben hat und die Juden sich darüber aufregen. Das Motiv der Sündenvergebung erscheint dadurch gedoppelt. In Maestr. und im Tir. Vorsp. fehlt der Reuemonolog vor Christus. Brixen läßt Maria Magdalena die Salbung (V. 83—90) durch eine Rede begleiten, in der die Reue über ihre Sünden ohne ihr vorangegangenes Weltleben etwas unmotiviert erscheint. Aehnlich liegt die Sache in Augsburg; auch hier bekennt Maria Magdalena (V. 75—98), daß sie gesündigt habe, worin aber ihre Sünde besteht, erfährt man nicht.

Diese Selbstanklage erscheint auch in den französischen Spielen, zum Teil auch ohne daß eine Schilderung des Weltlebens vorangeht. So im Text von Ste. Gen., wo wir auf ihre erste Sündenklage zurückgreifen können. Arras, das vorher die Sünderin in ihrer weltlichen Lust vorführt, läßt sie mit Recht ein Bekenntnis ihrer Schuld vor Jesus äußern. Sie salbt das Haupt des Herrn, trotzdem sie dessen eigentlich nicht würdig ist. Der Ausdruck dieses Gedankens findet sich zuerst hier. Nicht dieselbe Berechtigung dürfen wir Greban in diesem Punkt zuschreiben; hier äußert Maria Magdalena in einem Monolog von 55 Versen (V. 13807—61) eine tiefempfundene Reue, die ohne die Vorführung ihres verwerflichen Lebens etwas überrascht. Daß dem Verfasser aber etwas Derartiges vorgeschwebt hat, glaube ich aus der V. 14046 folgenden Rede Marthas entnehmen zu dürfen:

„Ne scay que nous signifiera
l'atour dont Marie est ornée:
il a passé mainte journée
que je ne la vis ainsi simple;
mes de quoy luy sert ceste guimple
sur son palliot surauré?“

Hier klingt stark an Ben. Spielanweisung vor V. 82: „induat nigrum pallium“, W. Spielanweisung vor V. 415: „reiciat ornatum“, H. Spielanweisung nach V. 512: „duth diesse cleyder uß“ und Alsf. Spielanweisung vor V. 2036: „mutat habitum“; ausgeführt war das Motiv in dem Spiel von Semur. Sollte hier nicht deutscher Einfluß oder wenigstens der jenes mittellateinischen Dramas vorliegen?

Beachtung verdient das Versmaß jener Grebanschen Sündenklage; es sind Strophen verschiedenen Umfangs mit sehr künstlicher Reimverschlingung:

1. Strophe: a b a b a b a b
2. „ : c c a c c a a d a a d
3. „ : e e f e e f f f e f f e
4. „ : g g f g g f f a a f f h h f f.

Diese ganze Klage ist im Stil der Sündenklagen jener Zeit gehalten, aber zu diesem Umfang und dieser Ausführung findet sich in den deutschen Spielen keine Parallele. Subjektiv gehalten sind nur die Verse 13815—25, wo Maria Magdalena sich selbst als vornehme Frau vorstellt, eine Stelle, die ich in anderm Zusammenhang schon behandelt habe (cf. oben S. 129), und reuevoll ihr bisheriges Leben verdammt, und die Verse 13854—61, wo sie den Entschluß äußert, Jesus im Hause des Simon zu salben. Ganz im Stil der hergebrachten Sündenklagen ist in den Versen 13838—53 das Hervorziehen der personifizierten Begriffe: coulpe, justice, raison, vérité, der rivière de miséricorde, deren Quelle Jesus ist. Den Gedanken, Jesus als „fontaine de grâces" und „médecin des âmes" hinzustellen (Greban 13838—41, 13845—46), finden wir auch in Do. 180—83 und Maestr. 930 ff. Diese Uebereinstimmung erklärt sich nicht, wie Wilmotte annimmt, durch französischen Einfluß, sondern m. E. aus der Sprache der Beichten und Predigten jener Zeit, von wo diese Redewendungen ganz unabhängig voneinander sowohl in die deutschen als auch in die französischen Spiele übernommen sind, eine Theorie, die durch das Vorkommen derselben termini im alten Passional (ed. Hahn S. 371, 17 ff.) gestützt wird. E. Roy (a. a. O. S. 294) zeigt, daß allen Magdalenenpredigten seit Gregor dem Großen Ausdrücke wie „fons misericordiae, pietatis etc." geläufig sind. Auch die von Wilmotte aus Frkf. Sp. 1100 ff., H. 493—95, Alsf. 2046—48 und Eg. 2997—98 zu Greban 13807—8 angeführten Parallelen sind nicht glücklich, denn das Entbinden von den Sünden in den deutschen Spielen enthält einen viel weitergehenden Gedanken als die „confusion des grans pechés dont je suis plaine". — Steht nun schon diese Selbstanklage der Maria Magdalena bei Greban abseits von der Tradition der mittelalterlichen Spiele, so gilt das noch bei weitem mehr von ihrem Monolog vor dem Hause des Simon (Greban V. 13871—931). In den deutschen Spielen findet sich an dieser Stelle höchstens eine Selbstaufforderung der Maria Magdalena, zu Jesus zu gehen: H. 2737 ff., Maestr. 962 ff. Der Franzose hat hier psychologisch fein beobachtet und gut durchgearbeitet. Er macht diese

Anklage rhetorisch wirksam durch eingestreute Fragen (V. 13882 und 13893) und den Ausruf V. 13911. Ihr Schwanken, ob sie eintreten soll oder nicht, erklärt sich aus einer zwiefachen Angst: sie fürchtet durch ihr Dazwischentreten wegen ihres eigenen schlechten Rufes auch Jesus und seine Umgebung in Verruf zu bringen in echt französischer Rücksichtnahme auf das, was die Leute sagen. Aber die überwiegende Furcht vor der Höllenverdammnis veranlaßt sie zum Eintreten. Freilich modifiziert sie ihren Entschluß etwas dahin, daß sie heimlich hineingehen und sich zu Jesu Füßen werfen will (V. 13925 ff.). Wilmotte stellt zu diesen Versen Eg. 3003—04 und Maestr. 971—75. Die Eg. Stelle ist gleich zu streichen; denn sie bezieht sich erstens zurück auf die Salbung, und zweitens besteht die einzige Parallele m. E. in den Füßen. Die Uebereinstimmung von Greban und Maestr. erklärt sich aus Luc. 7, 38: et stans retro secus pedes eius. Die feine Modifizierung, die im Französischen liegt: sie betrachtet es als einen Mittelweg zwischen dem Fortgehen und dem auffälligen Eintreten, sich bescheiden zu Jesu Füßen zu werfen, fehlt in den deutschen Spielen. Eine gedankliche, wenn auch keine wörtliche Annäherung liegt höchstens m. E. in Maestr. 980 ff., wohin das Motiv aus Frankreich gekommen sein kann (cf. auch Arras 10136—38):

„Zu sinen vuosen wil ich gain
ende achen sinen ruoche stain,
want ich sain ug dat introuwen:
ich dar sin antlitzen nit beschouwen."

Nach diesen beiden Monologen verzichtet Greban auf eine Beichte seiner großen Sünderin vor Christus. Maria Magdalena zeigt ihren Sinneswandel nur durch die Salbung des Herrn im engsten Anschluß an Luc. 7, wo auch nichts von der Reue berichtet wird. Jean Michel schreibt beide Monologe mit ganz geringfügigen Aenderungen aus Greban ab.

Auch in den beiden provenzalischen Fassungen erscheint die Selbstanklage vor Jesus und die Bitte um Sündenvergebung, in dem von Chabaneau (a. a. O. S. 5 ff.) mitgeteilten Fragment V. 1—12 und in dem rouergaten Text V. 2465—74. Von ihrem schlechten, leichtfertigen Lebenswandel wird nichts berichtet, er ist nur zu erschließen aus den folgenden Worten Simons.

Aus dieser Untersuchung geht hervor: das Motiv der Selbstanklage erscheint in fast allen deutschen und französi-

schen Spielen; nahegelegt durch die Bibel, wird es, wie Ben. und W. beweisen, aus der lateinischen Vorlage in die Spiele beider Nationen übernommen sein und ist von Greban besonders eigenartig mit großem Geschick ausgestaltet.

Mit dem weiteren Verlauf der Scene betreten wir den Boden der Synoptiker, resp. des Joh.-Evangeliums. Die Uebereinstimmungen sind so augenfällig, daß sogar Wilmotte hier auf eine andere als die biblische Quelle verzichtet. Die in Betracht kommenden Bibelstellen sind: Luc. 7, 36—50, Matth. 26, 6—13, Marc. 14, 3—9 und Joh. 12, 1—8. Luc. verbindet die Salbung mit der Erzählung des Gleichnisses von den beiden Schuldnern, Matth. und Marcus mit dem Schelten der Jünger über die Verschwendung, Joh. läßt das Gastmahl in Bethanien bei Lazarus stattfinden und den Einwand von Judas machen. Die beiden Berichte sind teils zusammengearbeitet, teils jeder für sich in folgender Weise in die in Betracht kommenden Spiele verwebt: Ben.: Joh.-Luc.-Joh.; W., H., Arras und die provenzalischen Spiele: Joh.-Luc.; Frkf. R., Frkf. Sp., Friedb.-Alsf. und Semur: Luc.-Joh.; St. G., Tir. Vorsp., Brixen, Augsburg: Joh.; das Spiel von Auvergne schließt sich nach E. Roy (a. a. O. S. 363) Luc. 7, 39—50 an, doch die Stelle: „Les apôtres échangent des réflexions naïves sur la suavité des parfums répandus par la Madeleine“ scheint auf das Joh.-Evangelium hinzudeuten; Do., Maestr. und Greban: Luc. und in einer späteren besonderen Scene Joh.; Eg. und Amboise kennen das Joh.-Evangelium und führen dazu den Pharisäer ein, aber ohne Gleichnis; Ste. Gen. folgt Joh. und bringt außerdem das Gleichnis, aber ohne den Einwand des Pharisäers.

Ich wende mich zunächst der Behandlung des Gleichnisses zu und der Nutzanwendung, die Jesus für den Pharisäer daraus zieht und die in einer Verteidigung der Handlung der Maria Magdalena gipfelt. Ben. ist das einzige Spiel, das zwischen der Bemerkung des Pharisäers und Jesu Gleichnisantwort die tadelnden Worte des Judas einschiebt. Dadurch wird die Erzählung allzu sehr von ihrer Veranlassung abgerückt. W. hat eine bessere Ordnung eingehalten, wenn es auch die Verbindung von Joh. und Luc. aus der gemeinsamen lateinischen Vorlage entnahm. In Ben. wird am Schluß der Scene (V. 125) durch den lateinischen Gesang der Jünger: „Phariseus iste fontem misericordie conabatur obstruere“ noch einmal auf den Einwand des Pharisäers Bezug genommen.

Nach Zimmermann (a. a. O. S. 54) ist an dieser Stelle die Frkf. R. nicht vollständig überliefert, denn es ist nur die Einleitung der Gleichnisse gegeben, die Antwort des Simon aber, wie sie Alsf. V. 2793 bietet, fehlt. Auffallend ist ferner, daß das Frkf. Sp. und Friedb.-Alsf. in dieser Wuchererzählung keine Versübereinstimmungen aufweisen, und daß auch H. nur soweit anklingt, als es durch den biblischen Text geboten war. Zimmermann nimmt deshalb mit Recht hier eine Lücke in der Frkf. Vorlage an, die jeder Verfasser nach eigenem Ermessen ausfüllte. Daraus ergibt sich die verschiedene Behandlung des Verses Luc. 7, 40. Das Frkf. Sp. und H. machen daraus keine Wechselrede, Friedb. benutzt ihn als Uebergang zur Erzählung, Alsf. fügt den lateinischen Vers: „Symon, habeo tibi aliquid dicere“ hinzu. Ebenso ergeht es mit der Antwort des Simon auf Jesu Frage am Schluß des Gleichnisses: Friedb.-Alsf. übersetzen einfach Luc. 7, 43. In der Frkf. R. fehlt sie, und so setzt naturgemäß die Uebereinstimmung der Frkf. Spiele erst wieder bei dem Uebergang zum Joh.- resp. Matth.-Evangelium ein. H. lehnt sich, seiner Art zu arbeiten entsprechend, besonders eng an den Bibeltext an. Das geht vor allem aus der Behandlung von Luc. 7, 42 hervor V. 2798: „welcher denn kauffman am liebsten hoitt?“ (= quis ergo eum plus diliget?); in der Antwort des Pharisäers V. 2800: „der selb hab jm am meistenn gedancktt“ liegt sicher Beeinflussung durch das Frkf. Sp. vor. Dieser enge Anschluß an das Evangelium zeigt sich wieder in der Behandlung der Antwort des Herrn H. 2801—13; H. 2801 = Frkf. Sp. 1330 = Alsf. 2796; nach diesen Versen sind im Frkf. Sp. 6, in Alsf. 4 Zeilen eingeschoben, die über die biblische Tradition hinausgehen. H. 2802—10 = Frkf. Sp. 1337—44 und (freilich etwas abweichend) Alsf. 2800—07. Am Schluß fügt H. drei Zeilen hinzu (V. 2811—13) nach Luc. 7, 47. Auch der in Luc. 7, 49 ausgesprochene Zweifel an der Macht Jesu zur Vergebung der Sünden wird in H. ausgeführt, und zwar werden die Worte sehr charakteristisch dem Thomas in den Mund gelegt.

Friedb.-Alsf. schieben vor dem Gleichnis im Anschluß an die durch die Spielanweisung vorgeschriebene Salbung einen Dank Maria Magdalenas an Jesus ein für all die ihr bisher erwiesene Barmherzigkeit und mit dem Ausdruck des Vertrauens auf seine Milde, ein Zusatz, aus dem sich besonders ihre enge Zusammengehörigkeit innerhalb der Frkf. Gruppe

ergibt. Auch Do. lehnt sich in dieser Erzählung nach der Aufstellung von Dinges (a. a. O. S. 56) unmittelbar an Luc. 7, 39 ff. an. Die nicht mit dem Luc.-Evangelium parallel laufenden Verse sind teils selbständig, teils nach anderen Bibelstellen vom Verfasser hinzugefügt. Ganz einzig in Do. dastehend ist erstens die Antwort des Nicodemus auf die Frage des Osyas nach Luc. 7, 49 und zweitens die Verquickung von Luc. 7, 36—50 mit Marc. 2, 13—17 und Luc. 5, 27—32 mit dem Gastmahl bei dem Zöllner. Die Frage: „Warum ißt er mit den Sündern?“ ist an dieser Stelle sehr auffallend im Munde des Pharisäers, denn nach der Spielanweisung vor V. 173 hat Jesus sich mit den Pharisäern zu Tisch gesetzt.

Auch Maestr. benutzt als Vorlage für diese Erzählung Luc. 7. Besondere Beachtung verdient an dieser Stelle Eg., das, trotzdem es die Bemerkung des Pharisäers und die zurechtweisende Antwort Christi bringt (V. 3045—50 und 3051—60), was die bewußte Benutzung des Luc.-Evangeliums verrät, auf das Gleichnis verzichtet und statt dessen den auf die Auferstehung vorausdeutenden Wechselgesang zwischen Jesus und dem Chor einschiebt: Salv.: Hec est illa Maria. Chor: Que resurgentem a mortuis prima omnium videre meruit dominum Christum“.

Im Text von Ste. Gen. leitet Jesus das Gleichnis in der Zurückweisung des Judas ein, denn, wie oben (S. 155) erwähnt, mußte hier die Bemerkung des Pharisäers fortfallen. Im weiteren Verlauf zeigt sich auch hier enger Anschluß an Luc. 7, 40—46; verquickt wird in Jesu Erwiderung die Scene in Marthas Haus (Luc. 10, 42 ff.):

„La meilleur part a esleue
qui ne li sera pas tolue.“

(Jubinal a. a. O. S. 149), eine Verschmelzung, die auf die Rechnung des geistlichen Verfassers zu setzen ist. — Semur richtet sich bei der Gleichniserzählung einfach nach seiner evangelischen Vorlage. Sehr genau an seine biblische Quelle hält sich der Verfasser von Arras. Er schließt sich eng an Luc. 7, 39—50 an, zu dem er einige Erklärungen z. B. V. 10179 f. ergänzend hinzufügt. V. 10196—200 drückt ein Diener seine Verwunderung über Christi Macht zur Sündenvergebung aus: Luc. 7, 49 (cf. die Juden in Do.), eine Stelle, die in Semur V. 5017—20 ihre Vorlage findet, wo Beric diese Worte in den Mund gelegt werden. Greban macht aus dem

Einwand und der Verwunderung des Simon vor der Erzählung des Gleichnisses einen sehr lebhaften Judendialog: Ruben und Abiron regen sich über die Anwesenheit der Sünderin auf, sie machen Simon darauf aufmerksam, daß seine Ehre und die Rücksicht auf seine Gäste es erfordere, daß er sie entferne; jetzt erst erkennt Simon sie und wundert sich über Jesu Unwissenheit. Im übrigen folgt auch er Luc. 7. Dieselben beiden Juden, Ruben und Abiron, drücken später ihre Verwunderung über Jesu Allmacht aus. — Auch die Verfasser des provenzalischen Fragments und des Spiels von Rouergue halten sich an ihre biblische Vorlage.

Eine ganz eigentümliche Fassung zeigt aber das Fragment von Amboise. Jesus nimmt (V. 12—15) Maria Magdalena als seine Jüngerin an und vergibt ihr ihre Sünden. V. 13 = Luc. 7, 48; V. 15 verquickt die Erzählung von der großen Sünderin mit der von der Ehebrecherin: Joh. 8, 11. V. 48—59, wo sich eine kurze Zusammenfassung von Luc. 7, 44 ff. zeigt, wendet sich Jesus an Simon und nimmt ihm gegenüber Maria Magdalena in Schutz gegen einen Vorwurf, den er ihr nur in Gedanken macht (V. 49: tu penses en toy malement.) Dieses Motiv findet sich in keinem der anderen Spiele, überall verleiht der Pharisäer seinem Gedanken auch Ausdruck. Simon erkennt jetzt aber sehr beschämt, daß Jesus ein Prophet ist, was in andern Spielen eigentlich die Voraussetzung zu seiner Bemerkung bildet. Hier fehlt das Gleichnis.

Der zweite Hauptbestandteil in der Scene vom Gastmahl des Simon ist der Aerger des Judas über die Verschwendung. Auch hier ist wenigstens in den deutschen Spielen enger Anschluß an Matth. 26, 6—13 und Joh. 12, 1—8 festzustellen, wobei freilich zu beachten ist, daß nicht in allen Spielen alle Gedanken aus der Entgegnung Jesu verwertet sind. Am kürzesten faßt sich Ben. in einer aus zwei Sätzen bestehenden lateinischen Wechselrede nach Matth. 26, 8—10; nur der Name des Judas ist aus Joh. 12 entnommen. Auch W. lehnt sich inhaltlich nahe an Matth. an. In St. G. verdient die Anordnung besondere Beachtung: die Salbung folgt auf die Sündervergebung, und darauf kann auch naturgemäß erst das Schelten des Judas erfolgen. Eine ähnliche Folge der Ereignisse findet sich auch in Eg., wo Maria Magdalena erst die lateinische Antiphone von der Salbung singt, nach ihrer Bekehrung die Salbung ausführt und dafür von Judas in auffallender Weise gescholten wird. Mit Bewußtsein läßt der

S. G. Verfasser das Gleichnis fort, obgleich er, wie aus der Spielanweisung vor V. 306 hervorgeht, Luc. 7 benutzt und bringt nur das Schelten des Simon. Wörtliche Uebereinstimmung zeigt an dieser Stelle wieder die Frkf. Gruppe:

Frkf. R.	Frkf. Sp.	Friedb.	Alsf.	H.
167	1346	84	2809	2761—64
171	1352	85	2815	2765—70

H. steht hier allerdings etwas abseits, denn für V. 2762: „diesse salb jst verschutt umbsonst" fehlt die Parallele in den übrigen Spielen; auch die Fortsetzung V. 2771—78 ist eine über die andern Spiele hinausgehende Umreimung von Matth. 26, 12—13.

Für die Frkf. Gruppe kommt gerade für diese Stelle neben der biblischen Vorlage die Prager Handschrift der „Erlösung" in Betracht, die die 135 Zeilen überliefert, die in der Nürnberger Handschrift zwischen V. 4415—16 fehlen; hier wird von der Salbung Christi durch Maria Magdalena bei dem Gastmahl des Simon erzählt (cf. V. 44 ff. = Frkf. Sp. 1346—51, V. 54—56 = Frkf. Sp. 1355—57).

Das Tir. Vorsp. und Brixen kennen das Schelten des Judas ohne Verbindung mit Luc. 7, 36 ff. Tir. Vorsp. 1014—21 = Brixen 91—98 (interessant ist, daß sich in der Mischhandschrift des Tir. Vorspiels nur an dieser Stelle Noten finden). Tir. Vorsp. 1022—33 stimmt nicht mehr wörtlich mit Brixen 99—108 überein; Brixen lehnt sich hier im ganzen enger an die biblische als an die ausgeschriebene Tiroler Quelle an. Wichtig ist als ganz selbständiger Zusatz, und das weist vielleicht einen Weg zu den französischen Spielen, V. 109—14 die Mahnung Maria Magdalenas an Judas.

Eine besondere Gruppe in Bezug auf diese Scene bilden Do. und Maestr. mit Greban und Jean Michel: es wird an späterer Stelle eine zweite Gastmahlscene, und zwar in Do. und Greban bei Martha, in Maestr. und Jean Michel bei Simon, hinzugefügt. Hier kann möglicherweise die französische Anordnung vorbildlich gewesen sein, da auch sonst wenn auch nur unbedeutende französische Einflüsse in Do. festzustellen waren; andrerseits ist auch möglich, daß beide unabhängig von einander auf die biblische Vorlage zurückgehen. Maestr. V. 1256—81 enthält eine ganz knappe Wiedergabe von Matth. 26, 6—13; am Anfang findet sich allerdings eine merkwürdige Unstimmigkeit, da V. 1256 ff. die Einladung von Martha aus-

geht, nach der Spielanweisung vor V. 1266 Maria Magdalena aber in Simons Haus kommt. Do. fügt nach der Behandlung von Joh. 12, 5—8 die Klage Marthas über das Nichtstun der Schwester nach Luc. 10, 40 ff. hinzu. In selbständig von dem Do. Verfasser hinzugesetzten Versen gibt Martha sich mit Jesu Antwort zufrieden. Dieselbe Erweiterung zeigt auch die Augsburger Behandlung dieser Scene (V. 121 ff.). Hier folgt der Verfasser im übrigen so treu dem Matth., daß er neben den tadelnden Judas auch noch die andern Apostel stellt. — Die Doppelung des Gastmahlmotivs zeigt Greban V. 15903—16024, eine Verdreifachung Jean Michel, der uns an zwei Gastmählern bei Simon (nach Luc. 7, 36—50 und Joh. 12, 1—8) und an einen bei Martha (nach Luc. 10, 38 ff.) teilnehmen läßt. Bei Greban findet das zweite Gastmahl nach der Auferweckung des Lazarus statt. Zwischen der Einladung, die von Simon, Martha und Magdalena vorgebracht wird, mit den gleichsam als Refrain stets wiederkehrenden Versen:

„Sire, vostre souper est prest,
venez seoir, nous vous serviron"

und dem Mahle liegt eine Unterhaltung zwischen den nach Jesus ausgeschickten Häschern und den Hohenpriestern, die die durch die Auferweckung des Lazarus für sie heraufbeschworene Gefahr fürchten. Das Gastmahl findet auch hier im Hause des Simon statt, und zwar zeigt E Roy (a. a. O. S. 219), daß Greban hier beeinflußt ist von Nicolas von Lyra p. 1203: „Et fuit haec coena in domo Simonis leprosi, ut communiter tenent doctores, fuerat tamen prius a Christo curatus, sed nomen remanserat ad memoriam miraculi. Origines autem dicit quod illa coena fuerat in domo Marthae quod probat ex eo quod subditur: Et Martha ministrabat. Sed potest dici quod iste Simon erat vicinus Marthae et propter hoc ipsa ministrabat in domo eius, sicut homines solent facere in domibus amicorum suorum", ein Beweis, daß jene Unklarheit aus den alten Kirchenvätern in unsere Spiele eingedrungen ist. Echt französisch ist bei Greban wieder der Empfang der Gäste durch Simon, der sich entschuldigt, daß er sie nicht besser bewirten kann, ein Motiv, das wahrscheinlich von hier aus in das Tir. Vorsp. übergegangen ist (cf. oben S. 147). Auf die Salbung folgt dann nach der biblischen Ueberlieferung auch hier die Aeußerung des Judas, der die andern Jünger zu Zeugen aufruft, und dem Thomas und

Bartholomäus zustimmen. Nach der Verteidigung der Handlungsweise der Maria Magdalena durch Christus (nach Matth. 26, 10 ff.) spricht Judas seine Absicht aus, bei einer passenden Gelegenheit Jesus zu verraten und sich durch den Gewinn dabei zu entschädigen. Diese Weiterführung der Judasrolle, die durch den Text in Joh. und den Synoptikern nahegelegt war, findet sich nur in den französischen Spielen. Stark gemildert hat schon Greban im Vergleich zu Amboise, Arras und der provenzalische Version. Sehr roh ausgeführt wird das Motiv in Semur. Nach seiner Zurechtweisung durch Jesus und in seinem Aerger über die Benachteiligung geht Judas sofort zu den Juden und verrät seinen Herrn. Mitten in die Gastmahlscene hinein fällt die Spielanweisung vor V. 5006: Vadat ad Judeos et dicat: „Seigneurs, la porte soit ouverte". Der Verrat selbst wird zunächst nicht weiter ausgeführt. Dieselbe unmittelbare Verbindung von Verrat und Gastmahl findet sich in Autun: Judas irrité quitte la table et sort vendre son maître à l'assemblée des Juifs, où Caiphas lui compte un à un ses trente deniers, tandis que la Cène continue" (E. Roy a. a. O. S. 42), wo die Sache deshalb anders liegt, weil die Salbung Christi beim Abendmahl stattfindet. — In dem Fragment von Amboise äußert Judas erstens seinen Unwillen über die Verschwendung und macht zweitens seinem Herrn Vorwürfe, daß er jenem schlechten Weib seine Sünden vergeben habe. Für diesen letzten Vorwurf bietet der biblische Text keine Entsprechung, wenn man nicht vielleicht Matth. 26, 10 dafür in Anspruch nehmen darf. Jesus weist zunächst jenen zweiten Vorwurf zurück; daran schließt sich eine Drohung des Judas, die er nach der Zurechtweisung des Simon durch den Herrn noch einmal wiederholt: aus Geiz und Wut will er ihm Schaden zufügen. V. 69 ff.:

„J'ay perdu bien trente deniers
de bonne monnaie et entiers
en l'oignement qu'ay veu espendre."

Sein berechnendes Prinzip entwickelt er ganz raffiniert V. 72—74:

„A gaing pensoie ja entendre
quant la dixme toujours prenoie
et a mon proffit je mectoie."

Hier bricht das Fragment für unsere Scene ab.

Arras bringt die beiden Jünger mit Namen Judas in wirkungsvollen Gegensatz zueinander, Judas Ischariot und St. Jude = Judas Taddäus. Dieser fordert den Verräter zum Trinken auf, Judas Ischariot lehnt es ab aus Wut über die Verschwendung Maria Magdalenas. Ganz lebenswahr sehen wir ihn vor uns sitzen, wie er vor sich hinstarrt und voller Aerger nicht an dem fröhlichen Gelage teilnimmt. Er kann sich auch bei der Verteidigung Jesu nicht beruhigen und will ihn aus Groll und Berechnung den Juden ausliefern. Eine ganz persönliche Note kommt in diese Rede hinein durch die Bezugnahme auf das Privatleben des Judas: seine Frau und seine Kinder sind benachteiligt, und das läßt ihn nicht ruhen, bis er Jesus geschädigt hat. Auch hier stellt er seine raffinierte Berechnung an V. 10273 ff.:

„se puis ma pensée
accomplir, je leur venderay,
mais XXX deniers en aray,
paier lui en feray le disme
des IIIc en aray mon disme,
comment il le m'avoit osté."

E. Roy zeigt, daß dies Motiv in der Legenda Aurea, bei Nicolas von Lyra und in der Vita Christi von Lupold le Chartreux vorgebildet und wahrscheinlich von hier in die französischen Spiele eingedrungen ist.

Jean Michel schildert das Vorleben des Judas in einer Reihe von Scenen. Er lehnt sich hierbei an die unter dem Einfluß der Oedipussage entstandene Judaslegende an, wie er sie in der Legenda Aurea fand. (Ueber die Judaslegende und die einschlägige Literatur cf. Alfred Heinrich: Johannes Rothes Passion. Germanistische Abhandlungen, 26. Heft, Breslau 1906, S. 92 ff. und S. 165 ff.). Der Geiz und die Habgier des Verräters treten jedoch bei Jean Michel nicht so stark hervor wie in Arras. Bei dem ersten Gastmahl ängstigt er sich sogar noch um den Herrn und mahnt ihn zur Vorsicht vor den Juden (L. Paris a. a. O. S. 217). Es ist hier vor allem der Aerger über die Zurechtweisung und über seine eigene Dummheit, daß er sich einen so armen Dienstherrn ausgesucht hat, der ihn zu dem Verrat treibt. Ob das Spiel von Auvergne diese Auffassung der Judasrolle kennt, geht aus der Analyse von E. Roy (a. a. O. S. 363) nicht hervor. In der provenzalischen Fassung spricht Judas sich ganz offen zu den andern Jüngern über den Verrat aus (V. 2523—47):

er will sich an Jesus rächen, der ihn dazu bewogen hat, wegen seiner Sünden von seiner Frau fortzugehen; jetzt habe er ihn um dreißig Heller geschmälert, und deshalb wolle er ihn auch um dreißig Heller verraten. Dann lenkt seine Rede ein in Joh. 12, 5 wo er die Rücksicht auf die Armen hervorhebt. Merkwürdig ist, daß er hier über sein Vorhaben vor Jesus spricht, denn dieser weist ihn nach jener Rede zurecht, indem er seinen Geiz tadelt. Judas aber beharrt bei seinem schlechten Vorsatz, selbst wenn er sich dafür dem Teufel verschreiben müßte. — Eine Ausgestaltung des Judascharakters fehlt in Ste. Gen., das sich eng an den Joh.-Text anlehnt, denn auch hier wird der Preis für die Salbe von Judas festgesetzt. Neu ist der Zug, daß Judas Simon hier darauf aufmerksam macht und am Anfang der Rede des Herrn der Hinweis auf die Wohltätigkeit, den sich der geistliche Verfasser nicht entgehen lassen konnte, selbst wenn diese christliche Tugend in diesem Augenblick hintangestellt wird. In dem provenzalischen Fragment findet sich nur eine kurze Aeußerung des Unwillens bei Judas. Da die meisten französischen Spiele also eine eingehende Charakteristik des Verräters haben, dürfen wir diese auch für ihren gemeinsamen Grundtypus ansetzen, der seine Fäden aber nicht nach Deutschland hinüberspann.

Die Sündenvergebung und der Dank der Maria Magdalena schließt sich an eines dieser Hauptelemente des Gastmahls an; zugrunde liegen meistens die Verse Luc. 7, 47—50. Die von Wilmotte zu dieser Stelle herangezogenen Parallelen zwischen den deutschen und französischen Spielen: Arras V. 10125 ff., Greban V. 14019—22, Alsf. 2757 ff., H. 2757 ff. und Frkf. Sp. 1302 ff. beweisen m. E. deshalb nichts, weil die behandelte Situation notwendig solche Aeußerungen forderte. In Ben. tritt uns statt des zu erwartenden Dankes eine deutsche, ohne lateinische Grundlage dastehende Klage der Maria Magdalena entgegen. Froning (Das Drama des Mittelalters I. Bd. S. 281) nimmt an, daß sie aus einer Marienklage (?) abgeschrieben ist. Jedenfalls konnte ein Mann, der sich wirklich die Situation klargemacht hatte, an diesen Platz keine selbstausgearbeitete Klage setzen, wo doch Maria bereits ihre Sündenvergebung erhalten hat, wo sie also, wie das in den andern Stücken geschieht, dem Sündenvergeber ihren heißesten Dank aussprechen sollte. Es ist also ein selbständiger Zusatz des Kompilators über die lateinische Vorlage hinaus, wie sich aus einem Vergleich mit W. ergibt, wo ein Preis Gottes die

Scene abschließt. In St. G. folgt die Sündenvergebung unmittelbar auf die Sündenklage Maria Magdalenas zu Füßen Christi nach einem mitten in der Scene stehenden „Silete" der Angeli, das Lob der Dreifaltigkeit (V. 310—11) aber erst nach dem Dialog des Judas mit dem Herrn. Große Uebereinstimmung zeigen an dieser Selle wieder die Spiele der Frkf. Gruppe (ich verweise auf Zimmermann a. a. O. S. 54). Alsfeld fügt eine Bußpredigt des Philippus und eine Predigt der Maria Magdalena hinzu. Zimmermann zeigt, daß es sich hier um den Einschub einer Proclamatorrede handelt und führt dazu eine Parallele aus Kü. an:

„Ich wel euch hewt ein drost sagen,
das ir in sunden nit solt vertzagen,
darumb solt ir hertzu stan
und sehen Maria Magdalenen an."

Aehnliche Bestandteile enthält die Maria-Magdalenenrede, zu der Beckers (a. a. O. S. 81) Parallelen aus dem Zehn-Jungfrauenspiel A und B beibringt; Zimmermann (a. a. O. S. 55) weist auch andere Reminiszenzen an Predigten nach. Eg. schiebt V. 3061—64 vor der Sündenvergebung ein Wechselgespräch zwischen Maria Magdalena und Jesus ein, in dem Jesus sie fragt, ob sie auch wirklich Reue über ihre Sünden empfinde; diese Frage ist um so begreiflicher, da in Eg. jede Motivierung der Bekehrung fehlt. Durch die Spielanweisung am Schluß dieser Scene: „Magdalena recedit ad Bethaneam" kommt etwas Geschlossenes in den ganzen Auftritt hinein, da von hier auch die Handlung ausging.

Bemerkt sei hier, daß in dem Spiel von Semur eigentlich eine doppelte Sündenvergebung erfolgt, einmal nach dem Gleichnis und das zweite Mal nach der Zurechtweisung des Judas. In dem Segen Christi am Schluß klingt leise, vielleicht dem Verfasser nicht bewußt, der Vers Luc. 10, 42 (V. 5023 f.) an.

In Do. schickt Jesus Maria Magdalena nach der Sündenvergebung zu Martha. Dieses Motiv ist m. E. von Do. aus Frankreich entlehnt, denn es liegt eine auffällige Uebereinstimmung vor zwischen diesem Spiel einerseits und Ste. Gen. und Greban andrerseits. Diese Tatsache hat Wilmotte nicht beachtet. Interessant ist die Frage, wie Martha von der Bekehrung der Schwester erfährt: in Ben. und W. überhaupt nicht; in der Frkf. R., im Frkf. Sp., in Friedb.-Alsf. und H. ist sie dabei und schickt selbst die Schwester zu Jesus; in

St. G., Maestr. und Erl. IV bewirkt sie die Bekehrung selbst; etwas abseits steht Eg., wo Jesus Maria Magdalena auf die Fürbitte Marthas bekehrt, und wo wir nur aus der Spielanweisung: „recedit ad Bethaneam“ schließen dürfen, daß sie ihr davon Mitteilung macht. Analog verhält sich das Spiel von Semur, das in der Spielanweisung nach V. 5025 Maria Magdalena zu ihrer Schwester Martha gehen läßt. In Arras und in der provenzalischen Fassung sowie in den Tiroler Spielen ist Martha bei dem Gastmahl zugegen. In Do., Ste. Gen., Greban und Jean Michel macht Maria Magdalena ihren Geschwistern Mitteilung von ihrer Sinnesänderung. In Do. ist das Motiv dahin abgewandelt, daß Jesus die reumütige Sünderin selbst zu der Schwester schickt, während sie bei Greban aus eigenem Antrieb dorthin geht, nachdem sie vorher Jesus eingeladen hat.

In Ste. Gen. berichtet sie nach dem Loblied und nach der begeisterten Aufforderung an alle, Christus zu dienen, noch einmal den Hergang, wie sie Jesus ihre Sünden gebeichtet und von ihm Vergebung erhalten habe. Sie muß diesen Bericht ihrer Schwester Martha ablegen, wenn uns auch keine Spielanweisung darüber aufklärt, wie wir aus deren folgenden Worten entnehmen:

„Tu as bien faite ta besoigne
mèz une chose trop me grieve;
Ladre, mon frere point ne lieve.“

Bei Greban schließt Maria Magdalena an ihren Dank für die Sündenvergebung die Bitte, daß Jesus sie und ihre Geschwister doch recht oft besuchen solle, ein Motiv, das hier in den französischen Spielen einzig dasteht. Martha wundert sich über den einfachen Anzug der Schwester, eine Stelle, die oben S. 158 schon behandelt ist, und nimmt dabei Gelegenheit, sich über deren stets gleichbleibende Torheit tadelnd zu äußern. Lazarus fällt ihr melancholisches Aussehen auf. Magdalena berichtet ihnen von ihrer Bekehrung, worauf Martha ein Lob Gottes anhebt, und Lazarus die Schwester glücklich preist. Auch in Do. haben wir diesen Dialog zwischen den drei Geschwistern. Bühnentechnisch sehr wirkungsvoll ist Marthas Mahnung an die Schwester, ihren Lebenswandel zu ändern, die Maria Magdalena durch den Bericht von ihrer Bekehrung zurückweisen kann. Sie bittet Martha um Verzeihung für den Kummer, den sie ihr durch ihre leichtfertige Gesinnung be-

reitet hat. Dasselbe Motiv kehrt auch in ihrem Dialog mit Lazarus wieder, der die Schwester wegen ihres verwerflichen Treibens schilt, sie aber nach der Kunde von ihrer Bekehrung in Gnaden annimmt. Aus dieser Gleichartigkeit in Do. und Greban schließe ich auf direkten Einfluß des französischen Spiels auf das deutsche und mithin auf französischen Ursprung dieses Motivs, das nur in einem der deutschen Spiele vorkommt, in Frankreich aber nicht so vereinzelt dasteht.

Zum Schluß ist kurz noch ein Bestandteil dieser Scene zu erwähnen, der nur dreien der deutschen Spiele eigen ist: die eingeschobenen Teufelsberatungen in Friedb., Alsf. und Eg., die der Verwendung des Teufels in der Scene „Maria Magdalena in gaudio“ entsprechen. Die Teufel wollen diese Seele für die Hölle retten und stimmen deshalb eine Klage an, als sie durch ihre Bekehrung durch Christus für sie verloren ist. Die Klage des Luzifer Alsf. V. 2892—2905 und sein Groll auf Christus, der die Hölle dadurch beraubt hat, und den er deshalb verderben will, ist aus Friedb. 88 übernommen. Friedb. geht aber hier einen Schritt weiter, indem es hinter der Anrede Luzifers V. 88 eine Teufelsberatung einschiebt. Dort ist nämlich in der Friedb. Handschrift eingefügt: „Hic Lucifer convocat suos“, um anzudeuten, daß hierher eine Teufelsscene gehört; diese findet sich von anderer aber auch alter Hand nachgetragen auf Blatt 29a (cf. Zimmermann a. a. O. S. 202, V. 506 ff. und Weigand, Zfda. 4, 547). Das Motiv der Teufelsberatung am Schluß der Scene ist aus Friedb. in das Eg. Frlusp. übernommen, aber weiter ausgeführt und in den Zusammenhang der Scene, vor die Sündenvergebung, gestellt, nachdem Maria Magdalena vor Christus ihre Bitte um Gnade vorgebracht hat. In Eg. handelt es sich nicht um eine allgemeine Teufelsversammlung sondern um eine Beratung, was in diesem besonderen Falle zu tun sei, denn Sathanas mag nach diesem Mißerfolg nicht wieder vor seinen Herrn Luzifer treten. Bellial schlägt vor, sich mit dem „roten Judas“ zu entschädigen (V. 3030 ff.), und Sathanas ist damit einverstanden. — In Alsf. nehmen sich die Teufel vor, Jesus selbst zu vernichten (V. 2901 ff.). Auffällig ist hier in der Klage des Luzifer die Anrede an Sathanas V. 2904, der während des ganzen Verlaufs nicht erwähnt ist, eine Tatsache, die sich m. E. nur aus der Beeinflussung durch die Friedb. Teufelsberatung erklären läßt. —

Die französischen Spiele verzichten auf eine Verbindung des Teufelsspiels mit der Maria-Magdalenenscene, worin ein wichtiger Unterschied zwischen ihnen und den deutschen besteht.

Schauen wir nun zurück, so zeigen sich auch in dieser Scene nur sehr wenige Beziehungen zwischen den deutschen und den französischen Spielen, die sich nicht durch die Kenntnis und Benutzung der Bibel erklären ließen. Andrerseits bemerken wir, der geistigen Veranlagung beider Völker entsprechend, eine ganz eigenartige Entwicklung einzelner Motive; ich erinnere an die Ausführung des Gastmahls und des Judascharakters in Frankreich, an die Verbindung der Maria-Magdalenenscenen mit dem Teufelsspiel in Deutschland. Französischer Einfluß liegt m. E. vor in der Heranziehung des Lazarus und der Maria zu dem Gastmahl im Tir. Vorsp., in der Ausgestaltung der Rolle von dem Diener des Simon und in der Verlängerung der Scene zu einem Dialog zwischen Maria Magdalena und ihren Geschwistern nach ihrer Bekehrung in Do.

Schluß.

Ergebnis.

Ueberblicken wir zum Schluß noch einmal das Resultat der Untersuchung, so ergibt sich für folgende über die Bibel hinausliegende Motive französischer Einfluß auf die deutschen mittelalterlichen Passionsspiele:

Erl. IV.: 1. Die Ausführung der Gestalt des Liebhabers und sein Wechselgesang mit Maria Magdalena, 2. die Tatsache, daß Maria Magdalena das Geld des Liebhabers verschmäht.

Alsf.: I. Das Johannesspiel: 1. Das Motiv der Anwesenheit der Herodias bei der Strafrede des Johannes und bei dem Mahle, 2. die Zurückweisung des Vorwurfs des Johannes von seiten des Vierfürsten unter Berufung auf seine königliche Würde, 3. die Idee der Beeinflussung der Herodias durch den Teufel, 4. die Ausgestaltung der Dienerrollen in der Verhaftungsscene, 5. die Ausgestaltung des Gastmahls; II. die Blindenheilungsscene: 1. die Scene zwischen dem Blinden und seinem Diener, 2. das Motiv, daß der Blinde von den Diener in seiner Bettelrede unterbrochen wird.

H.: 1. Die Aussendung des Knechts zur Einladung der Herodesgäste, 2. der Abschied der Gäste, 3. vermutlich die Gegenwart der Herodiastochter bei der Enthauptung des Täufers.

Do.: 1. die Ausgestaltung des Salbenkrämermotivs, 2. die Tatsache, daß Maria Magdalena den Geschwistern von ihrer Heilung berichtet und daß die Scene durch einen Dialog zwischen den drei Geschwistern erweitert wird.

Tiroler Gruppe: 1. Die Anwesenheit von Martha und Lazarus bei dem Festmahl (Tir. Vorsp.), 2. die Anwesenheit der Maria (Brixen), 3. die Entschuldigung des Gastgebers den Gästen gegenüber, daß er sie nicht besser bewirten könne (Tir. Vorsp.), 4. das Vorhandensein eines Dieners, der Maria Magdalena im Hause des Simon einführt (Tir. Vorsp. und Brixen).

Aus dieser Uebersicht geht hervor, daß Alsf. besonders reichlich die ihm von seinen westlichen Nachbarn zugeflossenen Anregungen verwertet hat. Trotzdem muß ich aufs entschiedenste Wilmottes Ansicht ablehnen, daß der Alsf. Dichter nur ein großer Kompilator gewesen sei, der einen oder mehrere französische Prototypen vor sich gehabt habe und aus ihnen die Situationen und ganze Dialoge entlehnt habe. Ja, Wilmotte geht sogar so weit zu behaupten, daß in Alsf. die Kopie eines französischen Passionsspieles entweder in der Fremdsprache oder in einer Uebersetzung bestanden habe, aus der dann immer neue Bearbeiter unerschöpflich neue Scenen und neue Gedanken entlehnt hätten, damit das Interesse des Publikums nicht erlahmen sollte. Das ist eine Ansicht, der keiner, der die französischen Mysterien und das Alsf. Spiel aufmerksam studiert hat, mehr zustimmen wird.

Bis jetzt ist noch in keinem einzigen Falle mit Bestimmtheit die Uebertragung eines Spiels aus einer der neuen Sprachen in die andere nachgewiesen (cf. Creizenach a. a. O. S. 356). Und das ist auch leicht erklärlich, denn die geistige Arbeit der Verfasser bestand vor allem in der Versifikation, und da war es sehr viel bequemer, ein Spiel selbst zu machen, als eins zu übersetzen, da man dabei die vorhandenen Spiele reichlich benutzen konnte. Außerdem fanden die Verfasser in Deutschland und Frankreich in lateinischen Gedichten, Traktaten und Predigten Gedanken, die sie zur Ausgestaltung ihrer Spiele übernehmen konnten, so daß sie auch da nicht zu einem fremden Sprachgebiet ihre Zuflucht zu nehmen brauchten. Vogt in seiner Rezension von Wilmotte in den Göttingischen Gelehrten Anzeigen 1900 Bd. I. S. 79 weist nachdrücklich darauf hin, daß die Verfasser Geistliche waren, denen nichts ihre Stoffe so bequem vermitteln konnte wie ihre lateinische Schul- und Kirchensprache. Das deutsche und das französische Drama haben sich also im wesentlichen selbständig der völkischen Eigenart beider Nationen entsprechend aus dem lateinischen entwickelt. Daß allerdings

vereinzelt Entlehnungen vorgekommen sind, glaube ich auch durch meine Untersuchung nachgewiesen zu haben, nur meine ich, daß sie sich durch gedächtnismäßige Uebertragung und nicht durch Abschreiben aus den Texten erklären lassen. Diese Entlehnungen jedoch betreffen, wie die oben angeführte Aufstellung zeigt, im Grunde nur Nebenepisoden, die für die innere Entwickelung der Spiele nicht von Bedeutung sind, die freilich die größere bühnentechnische Gewandtheit der französischen Dramatiker verraten. Andrerseits ist aber unter den deutschen Spielen gerade in Alsf. ein großes dramatisches Geschick und ein feines Verständnis für das scenisch Wirksame (ich erinnere an die Ausgestaltung der Teufelsscene mit der Verkleidung des Sathanas und an das Auftreten des Todes) zu beobachten gerade an Stellen, die der Verfasser aus eigener schöpferischer Kraft über die lateinische Vorlage und die Bibel hinaus weiterbildet, und für die er keine Anregungen in den französischen Mysterien finden konnte.

Lebenslauf.

Am 14. Oktober 1886 wurde ich Marie Frida Wilhelmine Bath, evang. Bekenntnisses und hamburgischer Staatsangehörigkeit, zu Stolp i. P. als Tochter des Eisenbahnobersekretärs Friedrich Richard Emil Bath und seiner Frau Anna geb. Tietz geboren. 1888 siedelten meine Eltern nach Hamburg über. Meine Schulbildung genoß ich von Ostern 1893—1902 in der höheren Mädchenschule des Paulsenstifts. Von Ostern 1902—1903 besuchte ich die Oberklasse, von 1903—1906 das Seminar der Unterrichtsanstalten des Klosters St. Johannis und legte Ostern 1906 die Prüfung für Lehrerinnen an mittleren und höheren Mädchenschulen ab. Von Ostern 1906—1907 unterrichtete ich an einer Hamburger Privatschule, von 1907—1912 an der Schule des Paulsenstifts. Ostern 1913 legte ich die Reifeprüfung am Wilhelm-Gymnasium zu Hamburg ab. Ich widmete mich dem Studium der Germanistik und der neueren Sprachen in Marburg vom April 1913 bis August 1914, in Kiel vom Oktober 1914 bis März 1915 und seit April 1915 wieder in Marburg. Ich nahm hier teil an den Seminaren und Uebungen der Herren Professoren Vogt, Viëtor, Wechssler, Wrede, Natorp, Dr. Glaser. Am 27. Juni 1917 bestand ich in Marburg das Examen rigorosum.

Großen Dank schulde ich Herrn Geheimrat Vogt für die Anregung zu dieser Arbeit sowie für sein stets bezeugtes Wohlwollen.